الشعر العربي المعاصر
دراسة وتقييم
١٨
بدر شاكر السياب
الجزء الثاني
بقلم
إيليا الحاوي
دار الكتاب اللبناني - بيروت

بدر شاكر السيّاب

الشعر العربي المعاصر
دراسة وتقييم

بدر شاكر السيّاب

شاعر الأناشيد والمراثي

الجزء الثاني

أنشودة المطر

بقلم

إيليا الحاوي

دار الكتاب اللبناني - بيروت

لعلَّ فنّية السيَّاب لا تتعدّل ولا تتبدّل ، الا في « انشودة المطر » إذ بدا وكأنه استكمل عدَّته الفنيّة وعمّق تجربته ، فلم يعد إنفعاله يطفر طفرة وتقتصر صوره على البعد الرّومنسي الشّديد الانثيال . ففي هذه المجموعة تصمد التّجربة لاقتباسها من المضمون الانساني الجدي عامّة واغتذائها من الفكر الذي يمدُّه الانفعال بالذاتيّة . ففي القصيدة الأولى « غريب على الخليج » يترجّح الشاعر بين الموضوعية والذاتيّة ، محاولاً أن يعمّق معاناة الغربة ، أي التجربة الذاتية بالرؤي الكليّة العامّة . الا أن المطلع التصويري العام الّذي شهدناه في « المُومس العميــاء » و « حفّار القبور » يظـل شاخصا وان كان اكثر احتشادا وأعمق تكثيفا ، لا يذهب الى الجزئيات ولا يغوى بالوصف المتمادي بذاته . إن هي إلاَّ أَبياتٌ مجزوءة تجسّد المشهد الخارجيَّ الدّاخلي ، أي وقع الطبيعة في النفس وردّة النفس عليها وانهمارها في قلبها :

الريح تلهث في الهجيرة ، كالجثام ، على الأصيلْ
وعلى القلوع تظلّ تطوى او تنشّر للرَّحـــيل
زحم الخليج بهنّ مكتدحون ، جوّابو بحارِ

من كل حافٍ ، نصف عاري
وعلى الرّمالِ على الخليجْ
جلس الغريب يسرّح البصر المحيَّر في الخليج
ويهدّ أعمدة الضّياء بما يصعّد من نشيج
أعلى من العبّاب يهدر رغوه ومن الضَّجيج
صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى : عراق

وبيّن في هذا المقطع أن الشّاعر يتنازع بين فنّيته القديمة القائمة على الوصفية الوجدانية وتكنيته الجديدة القائمة على الصورة المخطوفة ، المجزؤة ، والايماء واللّمح ، وتجنّب العرض والسّرد ، كما أن غلواءه القديمة هدأت ، فلم تجنح به إلى التّعميم وإلى افتعال الأجواء المثالية المطلقة الخاوية المضمون . كما أن العبارة بدت أشدّ انضباطاً وصقلاً فلا تزجيها الألفاظ وتتضخّم وتتعاظم فيها ولا تشعر معها انها تطمُّ على المعنى وتطفو ويتهدّل جلبابها عليه . الا أن المشهد يظل رومنسيا بطبيعته ؛ مهاجر يقف على الشاطىء ، يستطلع ما وراء الأفق . فثمة الرّيح والقلوع والبحّارة الحفاة ، نصف العراة ، ومن الطرف الآخر شاعر مقيم على رمال الخليج ، يسرّح بصر الحيرة والفشل في الأفق . والمعنى يُستفادُ من المقابلة بين طرفي المشهد ، أحدهما يتضاعف وقعه في النفس من الآخر . الشّاعر يتوق إلى الرحيل ويجد القلوع والبحارة والريح التي تعصف في سياق أمانيه، الا أنه يلفي ذاته مخذولاً ،

يقعي على رمال الخيبة والحسرة . إنه يشاهد أمنيّته أمام عينيه ، فيزداد حسرةً ، وقد اتّخذ للمشهد رموزه : الرّيح والقلوع والبحّارة والاقامة على الخليج ، عرضها في لمحـــة موحية ولم يتباطأ ، كدأبه من قبل ، في وصف السّفن والخليج وما إليهما . ذاك أن حدس السيّاب تثقف وارهف ، ولم يعد يعميه الطّمي والزّبد ، بل جعل يتخير ولا يتسير ، يستعير من المشهـــد مـــا يتّصـــل بالانفعال وحسب ، وكـــان من قبل ، يؤخذ بالمشهد لذاته أو انه يقع في أُنشوطته فينساق به ، بدلاً من أن يسوقه . لذلك قلنا أنه بدا أكثر تمالكاً لروعه وانضباطاً ، يسيطر ولا يطفر . فالمشهد انفعالي أكثر منه افتعاليٌ ، طبيعي أكثر منه ابتداعي كما في مطالع مطوّلاته السّابقة . نقول ان المعاني تأدّت ، هنا ، من الحتمية النّفسية ، الواقعية ولم يؤلفها او يزيّفها الافتراض ولم تطغ عليها الأغراض الخارجية .

واذا كان الشّاعر قد كفّ عن الغلوّ الحماسي ، فان الغلوّ النّفسي الحتمي ما زال يصحبه :

أعلى من العبّاب يهدر موجه ومن الضجيج
صوت تفجّر في قرارة نفس الثّكلى : عراق
كالمد يصعد ، كالسّحابة كالدّموع الى العيُون
الرّيح تصرخ بي : عراق ،
والموج يعول بي : عراق ، عراق ، ليس سوى عراقْ

البحر أوسع ما تكون وانت ابعد ما تكون
والبحر دونك يا عراقْ

ولو كان الفن نقلاً للواقع في حدوده الواقعة ، لنبا قوله ان صوت نشيجه اي بكائه هو أعلى من أصوات الموج العبّاب وهدير البحر . الا أن الفنَّ يتجاوز حدود الواقع الأليف باليقين النّفسي ويختطّى ما تواقع عليه العرف المتهادن ، ويطلق واقعاً آخر من الدّاخل ، هو اعمق واقعيّة وصدقاً لأن من يعاني الأشياء ، ليس كمن يفهمها ويقررها . إن صوت الحنين في الداخل هو أقوى من أصوات الهدير في الخارج ، لأنه صوت مطلق ، مبرم ، لا يركد ولا يستكين وعالم النّفس اقوى من عالم الطبيعة واذا كان العقل يوازن بينهما في برودته وبلادته ، فان الانفعال يعرو هذه الموازنة بالاختلال ويُطلق عنان النفس المكبوبة ، المهزومة بين جدارن الحس واعتدال العقل ، فيرتفع صوتها على كل صوت لأنه ليس صوتاً لامبالياً ، بل إنه صوت موتور مرتبط بأزمة النّفس التي تعاني معاناة الوجود . ولقـد اهتدى حدس الشاعر الى ذلك بهدي الحَدْس فأوحى بما لذلك الصوت من صفة الاطلاق بتكراره للفظة « العراق » أربعاً ، موهماً القارىء ومُتَوهّماً ، تحت وطأة الغربة ، ان اليقين الذي يعانيه هو اليقين الفعلي ، وليس من يقين سواه . ولقد أناط الشاعر نفسيّتـه بالرّيـح : « الرّيـح تصـرخ بي : عراق »

« والموج يعُول بي عراق » ، وهل ان هذه النِّسبة هي نسبة مفتعلة ، كما هو جارٍ في الاسلوب الرُّومنسي ؟ للرِّيح والموج هنا معنى آخر ، انهما رمز السّفر والخلاص من الأسر في مفازة الغربة ، وهما لا يصيحان بل ان نفس الشاعر تصيح من خلالهما . وهكذا ، فالشاعر يصوّر الأشياء بالانفعال الصادق ، بل بالوهم الذي يستولي على النفس ويشخص فيها بلا نزوح أو فكاك ، فيرهقها تحت وطأة المستحيل . إنه الشعر ، هكذا ينطلق من التعبير عن معاناة النّفس التي تستحيل الى وساوس عندما يتعاظم انفعالها. وقد اعترت نفس الشّاعر البحر بغلوائها ، فبدا أوسع ممّا هو عليه ، لا نهاية له ، كتعبير عن اليأس من العودة الى الوطن . وهل نقول ان الشّاعر تمادى في الوجدانيّة وسفّه الموضوعيّة وبغى وطغى عليها ، بل نتساءل هل يحقّ له ان يجعل البحر المحدود بلا حدود والرّيح والموج اللّذين لا معاناة لهما ، يعبّران عن معاناته ! إن حدود التجربة الفنيّة قلّما تضبط وتُقيّد ، إذ أنها تُساغ حيناً ، وتنبو ، حيناً آخر ، وقد جرت سنّة الشعر العربي ، غالباً ، على تمثّل هذه الوجدانيّة واساغتها بما تنطوي عليه من تعميم واطلاق وانفعاليّة قد يخبو إوارها ، بعد حين . ولعل ما يبوح الشاعر به خلالها من صدق يشفع بها ، الا ان الوجدانية متى استقلت واستباحت واحتلت يقين النّفس ، فإنها تُعميه وتُغويه واحرى بالشاعر ان

يطفر من قيودها وحدودها من تخطي عواملها الطارئة الى المعاناة الوجدانية التي هي صنو للموضوعية او التي تؤلف بين الذاتية والموضوعية من توحيدها بين المصير العام والمصير الخاص . التجربة الوجدانية هي الغربة عن الوطن والتجربة الوجودية هي ، كما طالعتنا في بعض الشّعر المهجري ، الغربة في أسوار العالم كلّه ، الغربة عمّا يُغوي ويغرّر به الوجود كُلّه . إلا ان ذهابنا هذا المذهب قد ينطوي على قليل او كثير من التجنّي ، لأن الاغتراب عن الوطن يتّصل بالنفس في جانب وجودي من معاناتنا للمصير . ذاك ان الانسان مقيّد فيها بطبع راغم ، مستبدّ ، فكأن جذوره غائرة في تربة وطنه وعوالمه ومناظره ، كما تغور جذور الأشجار والأزهار في الأرض ، النّفس ابنة تُربتها وبيئتها وحبّ الوطن هو من النزعات الاساسية الجديّة التي تستبدّ بالنفس بالذّكريات والأغاني والشجر والأهل والتقاليد ، كما يقول السيّاب ذاته . لقد أبصر فيه وجه أمه :

هي وجه أمي في الظلام
وصوتها يتزحلقان مع الرّؤى حتى أنام

إنه ، هنا ، الوطن الأم ، او الذي تختلط فيه عاطفة الوطن بعاطفة الأم ، رحم الحياة وأحضانها وأبصر فيه النخيل ، رمز الخير والخصب ، بل رمز الطفولة المسجونة في أوهامها :

وهي النخيل أخاف منه إذا ادلهمّ مع الغروب
فاكتظّ بالأشباح من كل طفل لا يؤوب
من الدروب

وأبصر فيه المغنيّة العجوز التي تروي قصة « حزام » و « عفراء » وموقد الاصطلاء وعمّته التي تروي أقاصيص الملوك والجواري . فهل تولى ذلك كلّه :

حشد من الحيوات والأزمات ، كنا عنفوانه
كنا مداريه اللذين ينال بهما كيانه
أفليس ذاك سوى هباء
حلم ودورة اسطوانه ؟
إن كان هذا كل ما يبقى ، فأين هو العزاء ؟

ويخيّل إليّ ان السيّاب مكّن لتجربته الوجدانيّة بجذور وجوديّة إذ أوثق بين الوطن والأرض والطفولة والأهل وتولي الزّمن وموت الأشياء ، بل إنه عبّر من خلاله عن حنين الماضي وبكا السعادة النازحة الهاربة التي لا مقام ولا مقرّ لها في عالم التغيّر والزّوال . ولنتساءل ، ثمّة ، إذا كانت تجربته قد تنامت بذاتها أو بما إليها أو بما دونها . لقد فسّر الشّاعر العلائق التي توثقه بوطنه وفصّل فيها ، كدأبه ، حتى توهّمنا أنه استطرد عن سياق الموضوع بما يجانبه أو يحاذيه ، مؤدّياً المعاني بما هو أعظم من حجمها ، منجذباً

اليها بذاتها بما هو أقصى ممّا يقتضيه الموضوع من تلميح بدلاً من التصريح ومن ايجاز رامز نافذ ، بدلاً من التفصيل المفسِّر ؛ إن الوحدة العضوية ما زالت مشوبة في هذه القصيدة لا قبل لك بالقول إنها مفككة الأوصال ، متنامية بأورام من الذكريات والتفسيرات ، كما انك تشعر أنها ليست متماسكة ، لا تتعثّر ولا تَتَتَعتع . وقد لا نغالي في القول إن الانفعالات الجانبيّة تحلّ ، حيناً ، محل الانفعال الرئيسي الاساسي ، فتنزح القصيدة عن سياقها وتلهو بعض اللهو على جوانبه .

او لا ينحدر الى شيءٍ من التقرير الواعي بقوله :

لو جئت في البلد الغريب إليَّ ما كمل اللقاء
الملتقى بك والعراق على يديَّ... هو اللقاء

الفكرة قد تكون صادقة وربما بدت جديدة ، مبتكرة ضبطت حالة نفسيّة في اللّحظة المؤاتية ، إلا أن الشاعر فسّرها تفسيراً وبذلها بذلاً إذ حدَّد شروط اللقاء الكامل وان كان شروطاً وجدانيّة ، نفسيّة . فالشاعر يتقصىَّ ويتردّى من ذلك في التعليل والتفسير ، ويسعى الى الايغال في الانفعال ، فيسفحه ويضفي عليه مثل مطالع النّثر . واذا وفق الى التشبيه البعيد الأطراف ، فإنه يترجّح فيه بين الحدسيّة والذّهنية . واذا كان التشبيه في طبيعته محاولة لتمثيل الأشياء بالمقارنة

والاستنتاج ، فان الشاعر إذ يعثر فيه على علائق عميقة ، نائية بين طرفيه يكسوه بالجدّة وربما الابتكار والخلق . إلا ان بعد طرفيه لا يفيان بغرضه اذا لم يتنزّلا على الشاعر تنزُّلاً بالحدس والومض الشعوري الكاشف الخالق . وقد كان جماعة البديع يدركون أقصى غاية الطرافة في مبادلة المظاهر واقتناص العلائق النائية فيما بينها ، الا أنهم كانوا يتحرّون عن ذلك تحرّياً ويتعمدونه تعمُّداً بالذهن الواعي ، المتمالك لروعه ، حتّى استحال التشبيه الى معادلة فكرية عديمة الايحاء . فالحدسيّة هي عماد التّشبيه وقوامه أأقام وجهُ الشبّه فيــه على البُعْد أو القُرْب والذهنيّة هي آفته التي تُخمد جذوته وتدعه عاطلا عن كل صفة مــن صفات الخلق لأنها تتلمّس فيه ما يُلمس وتنال منه ما لا يقصّر عنه الفكر . فالسيّاب إذ يصف شوقه الى العراق يقول :

شوق يخضُّ دمي إليه ، كأنَّ كُلَّ دمي اشتهاء
جوع إليه ... كجوع كل دم الغريق الى الهواء
شوق الجنين إذا اشرأبَّ من الظّلام الى الولاده

والتشبيه الأوّل يقوم على فضيلة التّقصّي النّفسي المأثورة في شعر السيّاب وهو لا يخلو من التماع الحدس ، ولا يعدو ذلك التشبيه الثاني إذ أوحى من خلالــه بمعاناة الحشرجة والاختناق كامرىء القيس في وصفه للّيل ، مؤلّفاً بين

الصدق والطرافة ، أما التشبيه الثّالث ، فانه شديد التعمّل والافتراض ، طغت عليه الذهنيّة البديعيّة وفشت فيه القصدية ، وهو لم ينثل عليه انثيالاً ، بل إنّه تحرّى عنه وارهق من دونه وعثر عليه بعد لأي ، فلم يلامس النّفس لأنه لم يفض عن الحدس . وأيا يكون شوقُ الحنين الذي يشرئبّ من الظلام الى الولادة ؟ إننا لا نعيه ولا نعانيه ، او يكون الشاعر قد حاول أن يؤلّف بين رحم الأم ورحم الأرض والوطن ؟ ان ذلك ليبدو أشدّ تعمّداً وافتقاداً للبداهة . ويُخيل الينا ان مسافة نفسيّة وفنيّة نائية بين تكنية هذا التّشبيه وتكنية التشابيه في المومس العمياء وحفّار القبور . هنا يتغلّب الجهد الفكري والتقصي للعثور على العلائق الجديدة ، المدهشة ، وثمّة كان الإنفعال يفيضُ فيضاً وينتشر على الوية الخيال ، فيتمادى ويتطاول دون ان تزول عنه الصفة الشعوريّة . والتشبيه هو ، من بعد ، كالشعر ، لا يستقيم قوامه حتّى يتعانق فيه الحدس الذّاتي بالتّقصّي الذي يعمّقه ويؤدي له الطّرافة والجدّة .

الا ان الوجدانية التي تصحب ، غالباً ، تجارب الحنين إلى الوطن تخلبُه ، غالباً ، فيعد إليها في أبيات شديدة الصدق فيمن يطأه الشعور بالغربة والحنين :

الشمس أجمل في بلادي ، والظلام
ـ حتّى الظلام ـ هناك أجمل ، فهو يحتضن العراق

واحسرتاه متى أنام
فأحسّ أن على الوسادة
من ليلك الصيفي طلاً فيه عطرك يا عراق

فالشمس واحدة ومثلها الظلام ، الا ان ثبوتهما يشخص في حدقة العلم والمنطق ، أما الشاعر فيؤثر شمساً على أخرى وظلاماً على ظلام ، كأن لكل بلدٍ شمساً او ظلاماً خاصين به ، ذاك أنه لا يتولاهما معزولين ، مستقلّين ، بل يضفي عليهما من ذكرياته ويطبعهما بسمات نفسه ، كما هو دأب الشعراء الوجدانيين . وربما سخر القارىء المتمالك روعه من كلام الشاعر ونماه إلى الهذر الا ان للشعر رؤيا أخرى ومفهوماً آخر يطأ به المفاهيم العامّة المتداولة كأنها في نفوس ميتة ، لا تحتدّ وتشتدّ وتهدم أسوار اللامبالاة . وهذه الوجدانية تمثل براءة العاطفة وخواءها وشدّة عطبها ، في آن معاً . وإذا كانت التجربة الشعرية لا تسيغها اذا ما فشت في القصيدة بكاملها أو بمعظمها فإن توشّحها بها توشُّحاً يضفي عليها الصدق وربما شيئاً من العمق . وهذه الوجدانيّة وان نبت فيما لو استقلّت ، فان ورودها في هذا السّياق أوثق الشعر بجذوره الأولى التي يغتذي منها في الوجدان . وقد تسامى ذلك كله فيما يلي إذ وحّد الشاعر بين تجربته الخاصّة وتجربة الضّياع والغربة في المعاناة الانسانيّة العامة بقوله :

بين القرى المتهيّبات خطاي والمدن الغريبه
غنّيتُ تربتك الحبيبَهْ
وحملتُها ، فأنا المسيح يجرُّ في المنفى صليبه

هنا التقت التجربة الخاصّة بالعامّة والسيّاب الضائع في غربة الكويت عن بلده العراق والمسيح الضائع في غربة العالم عن وطنه السماوي او عن وطن الحقيقة . والعلاقة بين الشاعر والمسيح ما زالت تقوم على المقارنة والتشبيه ، إلا أنها مقارنة مكتومة بل إنها تخطّت ذاتها الى التوحيد . ولم نكن نقع من قبل على ذكر المسيح في شعر السيّاب، وان كانت قصائده حشدت ، حيناً ، بالاسطورة المترجمة ، المهورة بطابع الشعر الاجنبي والمختزنة في الذاكرة البليدة ، الراكدة . والومضة التاريخيّة هي هنا اشدّ تآلفاً واتحاداً عضوياً لقيامها قياماً حيّاً وورودها في نبذة والتماعة موحية ، نافذة . وكان شأن السيّاب في ذلك ان يفصّل ويفسّر ويدقّق ويوفّق ، فيتعطّل الايحاء بالبيّنة وينوءُ بالجزئيات والتفاصيلُ .

الا ان الوجدانية تعود فتجنح به وتكدي عليه بالخواطر الصّادقة والضّحلة ، في آن معاً ، إذ يقول :

ليت السّفائن لا تقاضي راكبيها عن سفارِ
أو ليْتَ ان الأرض كالأفق العريض بلا بحار
ما زلت أحْسَبُ يا نقودُ ، أعدُّهنَّ واستزيدُ

في الضفـّة الأخرى هناك. فحدّثيني يا نقودُ
متى أعودُ ... متى أعودُ
أتراه يأزف ، قبل موتي ، ذلك اليوم السّعيدُ

فأيّاً تكون تلك الأماني !! إنها معاناة طارئة جزئيـّة ، مغرقة في الذّاتية على غرار التجارب الرومنسيّة الهالكة. هنا اقتصر الإنفعال على ذاته وسفح نفسه بنفسه واعتزل في وساوسه وهمومه ولم يتوله الشاعر ليصهر الحقائق العامة الدائمة ويحوّلها الى مشاعر لا حدّ لها من الايحاء . ومثل هذه المعاني والخواطر لا تتـّصل بالشعر الكبير ولا تصنعه إن هي الا فقاعات عاطفيـّة وزبد طاف وغثاء . ولم يقدّر للشـّعراء المهجريين أن يتخطّوا هذه الجزئيـّة الطارئة ولم يشفع بهم صدقهم واحزانهم ولم تخلد من تجاربهم الا تلك التي تخطّى فيها بعضهم حدود الغربة الوطنيّة الى الغربة الوجوديـّة ، أمثال جبران ونعيمه وعريضه

وجملة القول في هذه القصيدة تمثّـل مرحـلة أخرى من تجارب السيّاب تكاثفت فيها العبارة وبدت ضنينة باللّفظ ، كما ان الأوصاف الجانبيـّة التي يُشغف بهـا الرومنسيـّون ضاق ثوبها الفضفاض وهذّبت أذيالُها ، وقام من دونها التشبيه القاطب والاسطورة اللّمّاحة ، فبدت القصيدة أشد تماسكاً وان كانت بعض الأعراض جاذبتها حيناً ، والوجدانيـّة قد جعلتها ترسف في هباءٍ من العواطف

والخواطر . بل ما لنا نداري ونماري ولا نقول إن طبائع القصيدة القديمة ما زالت ظاهرة فيها وان كانت قد بدأت تتقلّص فيها وتبرأ من نتوآتها وهفواتها . وهذه القصيدة ، في رصيدها الأخير ، لا تَعْدُو ان تكون مجموعةً من الاستطرادات المموّهة ، المتولدة ، بعضاً من بعض ، لا لا يدعها تتمادى به فتضلّه ، لكنه لا يقوى على كبح جماحها والايغال في التجربة بذاتها من دون الروافد التي تغذّيها أو تغتذي منها . ولست أدري اذا كان السيّاب سيخرج عن هذا المحور ، وان كانت خواطره اعمق تقصيّاً في النفس وصوره أنأى مدى واقصى مجالاً .ومهما يكن ، فان نهايتها تبدو مسفّة ، زريّة إذ قصر أمر تلك الأزمة على النقود ، متلظماً ، نائحاً ، قاصراً حدود التجربة على حدود همومه الصغيرة حيث أقعت نفسه بين يدي مصيرها واجفة ، مخذولة مرهونة للحظة الطارئة بلا عصيان وتمرُّد . والتجربة تستمدّ ، من بعد ، انسانيّتها من نفس الشاعر لأنه هو الذي يسوقها في مساقه ويضفي عليها من طبائعه . فأين هذا التخاذل الذي لا طائل من دونه ولا جديّة فيه من معاناة المتنبي في قوله :

تغرّب لا مستعظماً غير نفسه
ولا قابلا إلا لخالقه حُكْماً
واني من قوم كان نفوسهم

بها أنف أن تسكن اللحم والعظما
كذا أنا يا دنيا ، فإن شئت فاذهبي
ويا نفس زيدي في كرائهها قدما
فلا عبرت بي ساعة لا تعزّني
ولا صحبتني مهجة تقبل الظلما

فالتجربة واحدة بين المتنبي والسيّاب ، وقد تعاظمت تجربة الأول من تعاظم نفسه ، وتضاءلت تجربة الثاني من ضآلة نفسه إذ بدا في الغربة كمن يتوسّل النُّقود ويستعطي مال العودة في أحط درك تهيض اليه النفس الذّليلة :

واحسرتاه ... فلن أعود الى العراق ! وهل يعودُ
من كان تُعوزه النقود ؟ وكيف تدَّخَرُ النقودُ
وأنت تأكل إذ تجوع ... وانت تنفق ما يجودُ
به الكرام على الطعام ؟

وقد انهار الشاعر في هذه الأبيات إلى حطام ، وتداعت نفسه وفنّه في آن معاً ، فبدت المعاني هزيلة عارية عن الاستعارة والتّشبيه والصورة ، إذ ركد الخيال وخمد وطغى التقرير الدّاني والتساؤلات النّثرية الواقعيّة وطلعت ، من دون ذلك كله ، نفس المستعطي ، الصغير الأحلام الذي تصرعه الغربة وتلقيه كالشالو التافه الذليل . الشعر الكبير لا يتولّد الا في النفوس الكبيرة التي لا تقع في حبائل الأحداث العارضة .

ان المتنبّي توفي به معاناة الغربة الى موقف من الوجود عفّى فيه على من دونه من شعراء الفخر الفروسي الضّحل الحاوي الى تلك الذروة النفسيّة التي يبدو فيها الانسان سيد الوجود ، ينتصر على الشقاء بالارادة ، رافعاً هامة الشموخ على الانقاض والاشلاء . ولا يقوم فن كبير على معاناة صغيرة ، ضحلة ، فاشلة .

وقصيدة « مرحى غيلان » الّتي تَغَنّى فيها بابنه تُعبّر ، أيضاً عن أحد هموم الشاعر الذاتيّة كالقصيدة السابقة ، الا أنه حاول أن يطفر فيها من حدود الوجدانيّة الضيّقة وايثاقها بجذور التجربة الانسانيّة العامة ، عبر العصور . وقد حشد لذلك من الاساطير ما لم نَعهده في شعره ، قبلاً ، وهي أساطير لن تلبث ان تتكرّر من بعد في شعره ، جميعاً ، بايقاع متماثل ، غالباً ؛ ونقطة انطلاق القصيدة هتاف ابنه « بابا » ومنها تتوارد الأفكار والخواطر في ذهن الشاعر ، مترجّحة بين الإنفعال الخفر الوئيد والانفعال الطافر المهووس الذي يستحلّ ما دونه ويؤفي الى أقصى من مداه :

« ... بابا ... »

ينسابُ صوتك في الظلام إليَّ كالمطر الغضير
ينسابُ من خلل النعاس وانت ترقد في السّرير
وأظل أسبح في رشاش منه ، أسبح في عبير ...

وبيّن ان القصيدة قائمة على التداعي النفسي والاستيحاء، الا ان السيّاب يأنف من الخواطر الدانيّة والتشابيه المبذولة، ويسعى الى تلمّس الحقائق المكتومة فيما بين النّفس والحسّ ومع ان مظاهر الوجود تلفى قديمةً ، مطروقة ، شاخصة المعاني ، فان تأمل الشاعر فيها وحلوله في ضمائرها يقيم، عبر التشبيه ، علائق فعليّة ، مبتكرة . فأية صلة تصل بين صوت الطفل وصوت المطر ؟

ليس ، ثمة ، صلة ظاهرة والقارىء العادي لا يفطن الى اي شيء من ذلك ، أما الشاعر فانه يتأمل المطر ويفيض فيه ويستطلع ضميره ، فيكشف صلة وجوديّة عميقة لأنه مأخوذ بهمّ الوجود ، اي بهمّ الحياة والموت ، صوت الطفل وصوت المطر هما رمز لبعث الحياة وتجدّدها وانطلاقها من قبضة الهرم والموت . والمطر هنا اتخذ بعداً آخر من مزاولة الشاعر له مزاولة انسانيّة ، فهو بالنسبة إلى الطبيعة كالدم بالنسبة إلى الجسد ، وهو لم يعد حبّات من الماء تنهمر من فوهة السّماء ، بل غدا له اشتراك في المصير البشري فهو كالنّور والهواء . قوام من مقوّمات الحياة البشرية . ولقد بدا الشاعر فرحاً بالبعث ، بتجدده في ولده بما يفوق عقله وقصوره فكأنه حالم في رؤيا او كأنّ طفله انحدر اليه من سماء بعيدة . وإية اعجوبة من أعاجيب الخلق هو الطفل ؟ لا يكون ثم إنّه كائن ملء اهاب الحياة ، يصيح ويختلج . إنها فرحة

الانسان خالق الحياة او الذي ينحدر من صلبه ما يفوق تمثله وقدرته ، فينبهر ويصدع أمامه ويترنَّم بترنيمة الخلق والبعث، بعث الانسان والطبيعة ، معاً :

فكأن أودية العراق
فتحت نوافذ من روءاك على سهادي . كل وادِ
وهبته عشتار الأزاهر والثمار . كأن روحـــي
في تربة الظلماء حبّة حنطة وصداك ماءُ
اعلنت بعثي باسماءُ
هذا خلودي في الحياة تكنُّ معناه الدّماءُ .

ولعل ما أضمره الشّاعر في المقطع السّابق أسفر في هذا هذا المقطع ، إذ استحال المطر إلى زهر وثمار، إلى حبة حنطة يحييها الماء ويحيلها إلى سنبلة . ومن خلال ابنه شخص الشاعر أمام دوّامة الحياة والموت ، فرحاً بانتصار الانسان على الزّمن والفناء ، بمشاهدته لذاته حيّاً في ذات ثانية : « اعلنت بعثي... هذا خلودي » . او نقول إن السيّاب يقف موقفاً فلسفياً من أمر الولادة ، كما وقف أبو تمام من قبل أمام الربيع أو أمام فتح عموريّة ؟ إن دارسي سيرة السياب يوءكدون انه شغف شغفاً خاصاً بشعر أبي تمّام ولسنا ندري إذا كان يذهب ، ثمة ، مذهبه في الشخوص شخوصاً فلسفياً أمام المظاهر ، وإنما نوقن بأنه لم يقتصر من فرحه بولادة ابنه على الطرب الآنيّ ، العابر ،

بل اوغل فيها ، متأملاً ، موحّداً الجزء والكل ، جامعاً شتات الوجود ، مؤلفاً بين ولادة الطبيعة في الربيع وانبعاثها وولادة الطفل وانبعاث والده به .

ومهما يكن، فان عشتار ترد، ثمة، كوسم من مياسم التكنية الشعريّة الجديدة ، وفقاً لعقيدة وثنيّة تهب بها تلك الآلهة الخصب للأرض . وهل ان ذكرها ورد بحتميّة داخليّة من القصيدة أم كزيّ خارجي ، مقتبس ؟ يخيّل الي ان السياب لا يؤمن بما يقوله ، فالزّهر والثمر ليسا هبةً من عشتار ، بل هبة من الطبيعة لذاتها وايمانه اسطوري باهت والرّمز زائف لانه نما إلى عشتار ما هو مأثور عنها دون ان يؤثر عن الشّاعر إيمان فعليّ به ، بخلاف ذلك اشارته إلى المسيح في باب التشرّد والغربة حيث تآلف التّعبير ومعاناة الضمير . ولا يزال النّاقد يشعر ان هذه النبذة أقحمت إقحاماً وان كانت لا تنبو عن السياق بالاستطراد وإذا ما انتزعنا عن هذه الأبيات حلتها الاسطوريّة رسفت معانيها في حدود المألوف لأن العامّة تدرك ان للنّسل معنى البعث والخلود ولم يتخطّ السيّاب ذلك الا بما أضفى على المعاني من حماس واطلاق لم تعد التجربة الشعرية المعاصرة تسيغهما . وعبر ذلك كلّه يشيع جسّ التفاؤل دون التساؤل الممض القانط ، إنه فرح الولادة المكتفي بذاته ، المقتصر على خطته ، المكفوف عن منظار الزّمن والصيرورة . وبدلاً من

ان تنداح القصيدة وتنمو تجمدت في إطار الزّمن وظل ابنه طفلاً لا تسير به الحياة ، وأقامت الأفكار على تواردها ووقوعها في في قلب الموضوع كفكرة واحدة ترتدي أزياء متقددة :

« .. بابا .. كأن يد المسيْحِ
فيها ، كأن جماجم الموتى تبرعم في الضّريحِ
تموز عاد بكل سنبلة تعابث كُلّ ريــح

فإذا حدّقت بهذه الأبيات تكشّفت لك عن التّكرار المكتوم لأن تبرعم جماجم الموتى هو استعادة بالصورة لما أفصح عنه بالفكرة في قوله « اعلنتِ بعثي » ولا يعدو ذلك ذكر تموز لأنه صنو لعشتار ، كما ان السّنبل هو تكرار للزّهر والثْمر .فالفكرة اذن ثابتة ، شاخصة ، تتبدّى بحلل متباينة من الألفاظ والصور ، فتوهم بالتغيّر وان كانت لم تتغير ، موحية بأن السياب قلّما يوفّق بتفجير الموضوع والافتراع فيه ، فيتردّد عليه ويقيم فيه ، كاسياً الفكرة الواحدة بما لا يحدُّ من الأشكال والصور والتآويل. وإذا كانت عشتار فضلاً عن تموز قد مدّا أبعاد التجربة وأناطا بها بعض العمق والموضوعيّة ، بل والشمول في اقتناص مبدأ الكون والفساد في العالم ، فإن ذكره لنهر بويب في المقطع اللاّحق لا يعدو هذا الإيقاع الّذي يحتضن الفكرة الثابتة :

أنا في قرار بويب أرقد في فراش من رمالهْ
من طينه المعطور ، والدم من عروقي في زلاله
ينثال كي يهب الحياة لكل أعراق النخيّــــل

فالشاعر يتوحّد والنّهر الذي يروي النخيل ويهبه الحياة . الشاعر وهب الحياة لابنه وامتدّ به في الزّمان والنّهر يمنح النّخيل ويمتد به فيما يهبه من خير للحياة . عشتار هي تموز وتموز هو المسيح وهؤلاء جميعاً ، هم بويب ، يرمزون إلى تدفّق الحياة في عروق الأنسان والأرض والنّبات . ولم يعد بويب ، ثمة ، نهراً من المياه، مياه السّدى والعبث ولم يعد منظراً جميلاً وفقا للانثيالات العاطفيّة الرومنسيّة بل ان الشاعر اكتشف فيه معناه الوجودي من اكتشافه لوظيفته في حياة الطبيعة والنّاس . وإذا كانت هذه الرؤيا الوجوديّة لمظاهر الكون هي من جديد الشعر المعاصر ، فإن الشباب أناط بها كثيراً من العقم من تكرارها برتابة وقيامه فيها على حدود الفكرة الواحدة ، فكانّ انفعاله يفصل لحظة من عمر الزّمن ويتحرّى لها عمّا يقابلها من مظاهر الوجود فكان الرّمز قد استحال إلى نوع آخر من المماثلة التشبيهيّة . نقول ان الشاعر ولج إلى الموضوع واقفل على نفسه من دونه،وجعل يستحضر الأفكار الخارجيّة بدلاً من ان يتطوّر به وينمو معه .

وهكذا إثر تمّوز وعشتار والمسيح وهي رموز متماثلة يلمّ بالبعل وينمي اليه ما سبق له أن نماه اليهم :

أنا بعل ، أخطر في الجليل
على المياه ، أنثُّ في الورقات روحي والثمارِ

والماء يهمس بالحرير ، يصلّ حولي بالمحارِ
وأنا بويب، أذوب في فرحي وأرقُدُ في قراري

والبعل هو مظهر آخر من مظاهر الوثنيّة في القصيدة حيث يفسّر الانسان الكون المحدق به عبر غلالة من الاسطورة . الا انه بعل ينثُّ روحه في الورق والثمار وتتدفّقُ من دونه المياه التي اسرف بالاشارة اليها حتى الآن ، بل انه ليكرر الاشارة إلى بويب في نهاية المقطع ، موحياً بأن سبل النّظم أوصدت عليه فجعل يماضغ الصورة الواحدة ، فضلاً عن الفكرة . لا شك اننا لم نكد نقع من قبل على مثل هذا الحشد الصوري في حديث شاعر عن ولده لأن تجربة الشاعر فيه ليست ذاتية وجدانيّة رومنسيّة بل حضارية تتحرّى عن غاية الحياة والأحياء، تطلعنا على المعاني المضمورة من مظاهر الوجود ، إلا ان هذه الجدّة طمست معالمها وبهتت من تعدّدها في مظاهر مختلفةٍ على جوهر واحد . وهذا التكرار هو تكرار متوازٍ ، متساوٍ ، بعيد ذاته بذاته ولا يكشف بعداً جديداً في الفكرة المبذولة . وربما انهار الشّاعر إلى التقرير الفلسفي الذي يتجهّم ، غالباً ، في شعر أبي تمام :

يا سلّم الدّم والزّمان : من المياه إلى السماءِ
غيلان يصعد فيه نحوي من تراب أبي وجدّي
ويداه تلتمسان ، ثمّ ، يدي وتحتضنان خدّي
فأرى ابتدائي في انتهائي .

ورؤية البداية في النهاية أي في الولادة الجديدة من الموت هي تعبير فلسفيٌ صرف عن معنى الولادة ، وهي أشبه بقول أبي تمام في الرّبيع :

غيثان : فالأنواء غيث ظاهر لك وجهه والصحو غيث مضمر

حيث عمد الشّاعر إلى التعليل الفلسفي الغث لتفسير مظاهر الطبيعة . والشعر ، من بعد ، ليس تعمقًا في التفكير بالأشياء ، بل هو تعمّق في معاناتها ، وقد انقطع تيّار المعاناة ، ثمة ، وانبرى عليه تيار التعليل والتحليل والاستنتاج المكثف ، فتعطل السياق الشعري بالرغم من طلاء الجدّة المنطلي به . وفكرة استشراف البداية في النّهاية مبثوثة في ضمير القصيدة ، منذ مطلعها وقد كانت مطويّة ففسرت ومضمرة ، فظهرت ، كانت صورة فغدت فكرةً . ولقد تألّب الشاعر في هذه القصيدة للخروج من حدود الذّاتيّة المغرقة التي ارتهنته للصغائر في القصيدة السّابقة فتردى بنوع من الموضوعية شبه الواعيّة الممهورة بمثل طبائع الخلاصات الفلسفية . ولا بدع ، فإن مماضغة الفكرة الواحدة تؤول في النهاية إلى المماحكة والمعاظلة العقليّة الباردة . والقصيدة تتداعى من بعد في هذه البدع الممضوغة ، المتكررة :

بابا ... جيكور من شفتيك تولد ، من دمائك ، من دمائي
فتحيل أعمدة المدينه
اشجار توت في الرّبيع ، ومن شوارعها الحزينه

تتفجّر الأنهار ، اسمع من شوارعها الحزينه
ورق البراعم وهو يكبر او يمصّ ندى الصبّاح
والنّسغ في الشجرات يهمس والسّنابل في الرّياح
تعد الرّحى بطعامهنّ .

إن جيكور هي بويب وعشتار وتموز والبعل ، هي الطبيعة الفرحة بنعيم البعث وقد اجتاحت مدينة الاسفلت والحجار ، وفاضت عليها بالمياه وفجرت دوربها الجافة نسغاً يجري كالدم في العروق . ولعظم التكرار في هذه الصورة تراها وقد طمت على الفكرة واكتست مثل طبائع التهويل والتّغرير بل الطفرة المستحيلة الممجوجة . ولعلّ السياب ينساق بتجربتــه ولا يتحككها أو يترصّدُها ، فتجنح به ويجنح بها ويقع منها في حبائل الغلوّ والإحالة من بعد الصلة بين الباعث والنّتيجة .والمقطع الأخير لا يعدو الوهم الشعوريّ والافتراض اللّذين يصحو منهما القارىء على غير طائل . وربما تهافت التكرار الى التقرير الصريح :

يا ظليّ الممتدّ ، يا ميلاد عمري من جديد

وهكذا فإن عبارة القصيدة بدت أشدّ أسراً واحكاماً ممّا دونها ، كما ان الصّور بدت ساطعة الألوان ، جديدة المطالع والمظاهر ، كما ان الموقف الفكري الانفعالي شطر بالشاعر شطر الحياة والوجود ، إلا ان القصيدة جاءت في خليّة واحدة ومعانٍ مرسومة ، مردومة لم تُنْم الموضوع ولم تَنْمُ به وقد

تماثل المطلع والنهاية في المعنى كأنّ المسافة التي اجتازها الشاعر بينهما لا طائل من دونها . قال في المطلع :

كان روحي في تربة الظلماءِ حبّة حنطة
وصداك ماءُ

وقال في النهاية :

من أي شمس جاء دفؤك ، أي نجم في السّماء
ينسلُّ للقفص الحديد ، فيورق الغد في دمائي .

ولقد تآكلت المقاطع ، وانكسف بعضها بالبعض الآخر وافتقدت من جدّتها وربّما ابتذلت . ومهما يكن ، فان للسيّاب فضيلة الموقف الوجودي الذي كفّ فيه عن الوصفية الرومنسيَّة . فالأخطل الصغير يصف إبنته ندى فيقرنها بالزّهر والاقاح والصّباح ، كأنه في باب الغزل المأثور ، حاشداً لها جمالات الطّبيعة ، عارضاً لجمالها الباهر من دون ما ترمز اليه من تجدّد العمر وانبعاثه . وفكرة الجمال مأخوذة عن أديم الظاهرة العقيم وفقاً لسنّة التقليد ، وقد سما عليه السيّاب بالنظرة الوجودية الحضارية وقصَّر عنه في نهاية القصيدة إذ أقام فيها على تفاؤله الحماسي الأرعن ، فيما توشحت قصيدة الأخطل بالقنوط وتسرَّبت اليها فجيعة الزّمن ونعي المصير ، فابصر ابنته الجميلة ، الزّاهية في غدها الرّهيب وصاح :

... يا ريحانة بين يدي مبدّد

والمبدد هو الزّمن المحيي والمميت في آن معاً . وقد قصّر السياب عن هذا البعد ولها وزها في معاناته الطربة لولادة ابن له ... يناديه في الظلام ، فلا يفطن أن ما دون ذلك من هاوية تفغر فم العدم والزوال والانقراض . ولو انتهى السيّاب إلى مثل نهاية الأخطل أو لو وقف الأخطل موقف السيّاب في متن القصيدة لتكاملت التجربة ولأوفت إلى أقص غايتها . إلا ان السّياب اوقفها ووقف بها عند بدايتها أو عند حدود الفرح والتفاؤل وهما قيمتان زائفتان ، مغررتان في الوجود .

وربما وفق السيّاب إلى تمثيل مشهد الهرولة في المقطع الأخير بصيغة العبارة دون ان يكفّ عن الغلو :

والموت يركض في شوارعها ويهتف يا نيام
هبّوا فقد ولد الظلام
وان المسيح .. أنا . السّلام
والنّار تصرخ يا ورود تفتحي ولد الرّبيع
وانا الفرات ، ويا شموع
رشي ضريح البعل بالدم والهباب وبالشحوب

ولعلّ القسم الأول من « انشودة المطر » يجمع شتاتاً من القصائد ، تتباين موضوعاتها ومستوياتها . فبعد تجربة الغربة والوطن وفرح البعث بالولادة ، وهما موضوعان منفصلان تقع قصيدة « اغنية في شهر آب » وهي ذات إيقاع متسارع ،

وعبارة رشيقة توشحها بعض الصور الجديدة ، الا انها لا تنهض إلى مستوى ابداعي يؤثر فينوّه به، أما قصيدة « غارسيا لوركا » حيث احتشدت الصُّور والرمُّوز وتكاثفت، فان لها شأناً آخر :

في قلبه تنُّور
النار فيه تطعم الجياع
والماء من جحيمه يَفور
طوفانه يطهّر الأرض من الشرُّور

وهذه الصُّور لَيسْت جديدةً بل مجدّدة ، إذا امعنت فيها وجَدتَها في غاية البداهة بالرغم من تلبُّسها وشاح اللّبس والغموض ظاهراً . التّنُّور هو الثورّة التي يحتدم لظاها في وجدان لوركا ، وقد انطلق السّياب من هذه الفكرة فاقتضت عليه سائر التآويل التي اغتصبها اغتصاباً بما يناقض واقع الأشياء. هذه النّار تولّد الماءَ بالرغم من تناقضهما وتعفيّ أحدهما بالآخر في الوجود. فكيف تولّد النار ماءً وهي تزول به ؟ ان المعنى يسوق الشّاعر إلى هذه الخارقة لينمي به الخير والخصب للثورة . النّار هي للدّمار وإزالة أطلال الحياة والتقاليد والماء رمز الحياة الجديدة النّامية المزدهرة الخارجة من رحم الثورة . والسّياب لا يحفل بالتناقض الواقعي ما دام يعثر له على مبرّر نفسيّ : « الماء من جحيمه يفور » وفي سنة الأشياء ان اللّظى يفور من الجحيم ، والسّياب يدع الماء يفور بحيث يستحيل إلى طوفان يغسل الأرض ويبعث فيها الخصب . ولست تدري ، من بعد ، إذا كانت

هذه الأقوال تستقيم في منطق النّفس بل في ذائقتها ، ويخيل اليك ان الشّاعر يحبو حبواً في كناياته ورموزه وانه مجهد ، متعثّر ينؤ بحمله . ثم تراه ينسج له شراعاً من اللّظى ومن المطر ومن شرر العيون وثدي الأمهات ومدى تقطع الثمر وسرر الأطفال . وهذا الشتات المتنافر ينطوي على وحدة في نفس الشاعر؛ مترجحة بين الثورة والسّعادة، أي بين النّار والماء، كما جاء في المطلع . فالمطر وثدي النساء ومدى القابلات أو التي تقطع الثمر هي تكرار لرمز الماء والخير والعيون التي تقدح الشرّر ومدى الغزاة هي تكرار للنار . وانك لتقع على نوع من الإحالة فيما بين هذه الصّور إذ يتعذّر عليك ان تتمثّل الشراع الذي ينسج من الاثداء والمدى ، ويظل يُخيّل إليك أنها صور مصطنعة ، مغتصبة ، افتراضيّة الّف الشاعر بينها تأليفاً وهي ليست منسجمة او متآلفة في حقيقة الواقع . الا أن الجدّة تطفو أبداً من تلك الصّور قاطعةً كل صلة برحم الصّور القديمة المأثورة :

شراعه النديّ كالقَمر
شراعه القوي كالحجرْ
شراعه السّريع مثل لمحة البصرْ
شراعه الأخضر كالربيعْ
الأحمر الأخضر من نجيعْ

وهذه الصّور كالّتي تقدّمتها تؤلف بين الرقّة والقسوة

رقة النّدى وخضرة الرَّبيع وقسوة الحجر وصلابته ، رامزاً الى عنـــاده وقسوته في الثورة لخـــير الانسانيّة وسعادتها . ولعلّ الشّعر لا يؤخذ بمثل هذا التفسير إذ يفتقد طعم الإيحاء وقدرة التأثير والبثّ ، وكأننا نحيل القصيدة إلى اشلائها . ذاك ان صورة السيّاب تدلهمّ بمـــا يفوق العقـــل ويعميه ويخدّره ويدعه مستسلماً ، فهي تنبو عن سياق المنطق وأساليبه الظاهرة ، الا ان العقل يستو لي عليها ، في النهاية ، ويُخرّجها ، وهو يأنف من التعمّل الذي يعتريها . وربمّا خرجت عن هذا السياق الصور الأخيرة لاتسامها بسمة البداهة والعفوية :

كأنه زورق طفل مزّق الكتابْ
يملأ فيه بالزوارق النّهَرْ
كأنه شراع كولمبس في العبابْ
كأنه القدرْ

وهذه القصيدة تُلْفى في رصيدها الأخير كقصيدة « مرحى غيلان » ذات فكرة واحدة ، ثابتة متكرّرة تنعدّل وتتبدل فيها حلل الصُّور ، فكأن عبقرية الشعر لدى السَّياب هي عبقرية الصّورة المستمدّة من معاناته لبعض مظاهر الوجـــود معاناةً وجوديّة .

وترد قصيدة « تعتيم » وكأنها تعبير عن يأس الشّاعر مـــن الحضارة كأنّ الإنسان يَدُورُ على ذاته ويُدَوّم فيها ويكاد لا يتحرّر من ربقة التوحّش والبداوة ، يتوهّم أنه خرج إلى

النّور فيما هو لا يزال يخبط في ظلام نفسه وظلام حياته :

حين يذّر النّـــورْ
– يلقي به التنّورْ –
عن وجهك الظلمـــاءْ
ويهمس الدّيجورْ
آهاتـــه السّمراءْ
على محيّاكِ
تهجس عيناك بكُلِّ حزْنِ الدّهورْ
وكل أعيادهـــا :
أفراح ميلادها وغمغمات النّذورْ
وزهرها والخُمُورْ

فالشاعر يتحدّث عن المرأة ، ظاهراً ، والحياة ، ضمناً ، ونور التّنّور كناية عن فرح الانسان بالرزق والتحرّر والتقدّم في تأمين خبز الحياة ، أما الدّيجور فهو رمز لقوى الطّبيعة التي يقع الانسان بين براثنها ، دون ان يكون له فكاك منها . نور التنّور هو التقدّم والانتصار على حاجات النّفس والجسد ، والدّيجور هو البداوة حيث كان المرء يتحبط بمصيره في قبضة عناصر الكون المهلكة . الا ان للبداوة المتجهّمة ، المتردّية في هاوية ذاتها نوعاً من الأفراح ، أفراح الولادة والعبادة الغامضة حيث كانت تقدّم فيها النذور وتحتسى الخمور ، إنها السعادة الصّماء، السعّادة الغريزيّة حيث يحيا الانسان الحياة ولا يتفكّر

بها . إلا ان الشاعر يبدو يائساً من مصير الخير والتقدّم فيحن إلى الظلاّم ويتمنّى أن يطفأ تنور الحضارة ويعمّ الاملاق ويفتقد الرّزق لأن نار التنور هي النّار القديمة التي كان يفزع بها الانسان الوحوش أو التي كان يهلك بها سواه . وهكذا تتساوى بداية البداوة ونهاية الحضارة في القسوة والتوحّش :

ولنطفىء التنّورْ
وندفن الخبز فيه
كي لا تعيد الصخور
اسطورة للنّار ظلت تدورْ
حتّى غدا أول ما فيما آخر ما فينا

وإذا ما أقام الانسان على غيّه وبطشه واستباحة الحق بالقوّة، فأن السّماء حريّة أن ترجمه بالنيران والصخور ، كما جرى لابناء سدوم وعمورة. إنه الانسان الدّائم المتقدّم عبر الزّمن، هو الإنسانُ القديم ذاتُه ولاخلاص للإنسان ولا تقدُّم ولا تحرُّر من قبضة الجهل والغرائز . وتجربة هذه القصيدة تنقض فرح البعث والولادة الذي تغنى به في قصيدة غيلان ، ولا ضير في ذلك لأنّ هذه التجارب هي أحوال ممّا يَعتري النفس في فرحها وطرحها . وتدنو اليها تجربة « المخبر » بل إنها تدنو إلى تجربة حفار القبور الذي يلتمظ بالأشلاء والدّماء ويتشهّى الخراب والدّمار . وهو إنسانٌ ساديٌّ ، يهجو ذاته

بذاته يواقع الشّرّ والقبح شاعراً بالخزي دون ندم ، كأنه يتعمّد ذلك تعمّداً :

أنا ما تشاءُ ، أنا الحقيرْ
صبّاغ أحذية الغزاةِ وبائع الدّم والضّمير
للظالمين . أنا الغراب
يقتات من جثث الفراخ . أنا الدّمارُ .. أَنا الخرابْ
شفة البغيّ أعف من قلبي وأجنحة الذّبابْ
أنقى وأدفأ من يديَّ .. كما تشاءُ ... أنا الحقيرْ

ولم ترى يصف المخبر ذاته بهذا الوصف الزريّ وهل ان الشّاعر ساقه هذا المساق وافتعل له هذه المعاناة ؟ يخيل إلي ان المخبر نذل يدرك نذالته ويتعمّد الإقامة عليها ، فهو يتمرّغ في حمأته برضا وساديّة فكانّه ينتقم من النّاس بوتر قديم . وإذا كان قد خص بمثل نقمة حفّار القبور ، فإنه لا يترجّح ولا يتنازع بل تراه مقيماً على نذالته كيقين أوفي اليه بلا تردّد . وتراه يهجو ذاته ويقذع فيها كأنمّا تساوت بالنّسبة اليه القيم لا يطّرح لذل ولا يفرح لعزّ وكرامة، لا يؤمن بقوميّة أو وطنيّة ولا يجزع لخيانة ، إنه الانسان الذي اجتاز أزمة الضمير ، فتحرّر من عقدة الوفاء والإخلاص، لا تدميه نعوت الحقارة ولا تغويه نعوت الطهارة، فهو يقرُّ بحقارته، الا انه ضرب من الإقرار السّاخر المتماجن على أولئك الّذين ما زالت تغرّر بهم الألفاظ والنعوت والقيم التي لا جدوى منها . ولعلّ قوله : « أنا

الحقير» ينطوي على تسفيه لمن ينعته مثل هذا النّعت ، فكأنه ينعته بالغباء والبلاهة والمثاليّة الحرقاء ، وينزع ، من ثمة ، الى تمثيل الفكرة بالصّورة المزرية : « صبّاغ أحذية الغزاة » كناية عن تطوّعه وتذلّله بين أيديهم ، وهو فاقد لكرامته في أبناء وطنه وفي أسياده الذين يرتزق منهم ، عبد ذليل في قومه وفي أعدائهم ، يمسح أحذيتهم أي أنه يخدم فيهم أحطّ غاياتهم لأن من يتطوّع لمسح حذاء الفاتح العدوّ يستسلم له بكل حقارة . ومسح الأحذية يوحي ، ثمّة ، بما لا يحدّ من معاني الذّل كأن الخائن الحقود يمتطي كل موبقة لينال مأربه . يقبل حَيْث يُحجم الآخرون ويستسهل ما يعسر عليهم إذ خلع وثاق الأخلاق ولم يعد يروعه الدّم أو يوقعه الضمير في شراك التردّد . وإذا كانت الحقارة مقتصرة رذيلتها عليه ، فان لعمالته وجهاً آخراً فاجعاً لا يأنف فيه من الايقاع بالضحايا وسفك الدّماء؛ فهو كحفّار القبور لا يحيا إلا بموت الآخرين . فهو غراب آدميّ يقتات من الجثث والاشلاء . المخبر ينعت ذاته بمثل نعوت إبليس ، الوحش الصّامت الهادىء بلا أنياب أوانه أحال ذكاءه وعقله إلى أنياب مكتومة يمزّق بها أجساد الآخرين ويفترسهم بسواه افتراساً غير منظور . وكما يطرب المرء العاقل بالعمران والبناء فإن المخبر يفرح بالخراب والدّمار لأن احداث الشّر تسعدُه وتثريه . لقد تقمصت فيه رُوحُ الشّرّ المطلق ، يعانقه بمثل شفة البغيّ . إنه حفّار آخر للقبور ، لا يقيم في الجبّانة ولا يدفن الموتى الّذين

أميتوا ، بل إنّه يتسبّب بموتهم ، إنه قاتل فيما اقتصر حفار القبور على مواراة من أصابهم الموت أو على تمني هلاكهم وإبادتهم . المخبر يحترف القتل والحفّار الدّفن وهذا الذلّ المعصوم من التردد أورثه الحقد وشهوة الانتقام ، يلذّه ان يُلقي شباكه على ضحيته ، ان ينسج لها كفنها بصمت وخفوت ومكر ، لا قبل للضحيّة بأن تتستّر عنه لأن دمه يشعر بها :

وتقول أصبح لا يراني بيد ان دمي يراك
إني أحسّك في الهواء وفي عيُون القارئين .

إلا ان القصيدة تنبو ، من ثمة ، بالالتزاميّة الطافية على أديم التجربة وتتبدّل نبرة المخبر بمثل نبرة الثّائر ، يصف ثورة الجزائرين وصف المؤمن بها ، الملتزم لها ، فيشعر انها تنسج أكفان الطغاة وهذا الصوت هو صوت السيّاب المقحم على سياق التّجربة ، نفث فيه من حماسه وغلوائه وانطق المخبر بغير صوته مما جعل خليّة القصيدة تنشقّ وتنْفصم :

لم يقرأون ؟ لأن تونس تستفيق على النضالْ
ولأن ثوار الجزائر ينسجون مـن الرّمالْ
ومن العواصف والسّيول ومن لهاث الجائعين
كفن الطغاة ؟ ومـا تزال قذائف المتطوّعين
يصفرن في غسق القنال ؟

فهل ان هذا هو حديث المخبر الذي نعت ذاته في المطلع

بالحقارة ومسح أحذية الغزاة وبيع الدم والضمير ؟ إنها آفة الالتزاميّة او آفة الهذيان التي يتردّى فيه السيّاب عندما يطفر به الانفعال وتخمد فيه العاقلة ، فلا يوازن اللاّحق بالسّابق ، مسفّهاً أجزاء القصيدة، بعضاً ببعض، مزوّراً شخصيّة المخبر بما يوافق دعوته . ومهما حاولت أن تفتّي في ذلك الكـــلام لتحرّجه تخريج الهزء والسخريّة لا يتأتّى لك ذلك وتوقن ان الصوت تعدّل وتبدّل وان حماس السيّاب غرّر به وأزجى القصيدة في غير مساقها . ولا يزال السيّاب يَغْصب المظاهر على غير دلالتها بوثاق ذهنيّ مفتعل ، فكأنه يسيّر الأشياء ويخرجّهـــا تخريجـــاً افتراضيّـــاً . فكيف ينسج الكفن من الرّمال والعواصف ولهاث الجائعين؟ إن مؤدي المعنى لايفوتنا وهو ان الجزائريين يعتصمون بالرمال في صحرائهم وعواصفها وغضب الجائعين ليقتلوا المحتلّين . ولعلّه ينوّه في ذلك بأحداث واقعيّة ، الا ان التّعبير المجازي : « نسج الأكفان » بدا بلا طائل لأنه لا يتصف بالحدسيّة التي تقنع بذاتها ولا بالمنطق المكتوم الذي يوازن المجاز وينيط به قدرة الاقناع . وهذه المداورة الذهنيّة التي كدّبها والشروح والتفاصيل التي اقتضيت عليه تفتضح حيـــل النظم الفاقد البداهه والرؤيا . ولو انـــه شطر مباشرة إلى ذكر الكفن وخلّى للقارىء ان يتمثله بذاته وأشاح عن ذكر الرّمال والعواصف ولهـــاث الجـــائعين لاستقام له نوع من البداهة في التعبير ولنجا من الذهنيّة التفسيريّة

الّتي ترهق بعض صوره بالتآويل والتّعاليل . ولا بدع في القول أن السيّاب يستولي على تجربته السياسيّة من الخارج، ويختزن معلومات في ذاكرته لا يهنأ له بال حتّى يجد السّبيل إلى إقحامها على التجربة ، غير متنبّه إلى الإفتعال والتعمّل ، بل التناقض المزري الذي يهدم ما سبق له ان ابتناه.إن بناء القصيدة في شعر السّياب يظلّ متقلقلاً ، مهزوزاً ، بل منشقاً على ذاته . وهكذا لا يعود المخبر يعثر على صوته إلا بقوله :

سيعلمون من الّذي هو في ضلال
ولأينا حدأ القبورْ ..
لأينا ..
نهض الحقير وسأقتفيه فما يفرّ سأقتفيه إلى السّعير .

إنه الذئب أو الثعلب الّذي يطارد طريدته ، يقتفي أثرها كالظّل. وهنا يشعر، فجأة ، بقوّته ، بقدرته على الايذاء والقتل والإيقاع بالآخرين ، هذه القدرة تمسح عنه آثار الذّلّ والمسكنة فينتصب كالمارد الجبّار من قمقم حقارته :

لكنّما أنا ما أريدْ .. أنا القويُّ ، أنا القديــرْ
أنا حامل الأغلال في نفسي ... أقيد من أشاءْ
بمثلهن من الحديد واستبيح مــن الحدود
ومــن الجباه اعزّهن . أنا المصير ، أنا القضاء

لقد انتفخت أوداجه بقوّته المكتومة ، بسلطته الخفيّة حتى

خيل اليه انه القضاء والقدر . إلا أنّ حديثه بدا فاقد البداهة الشعرية ، أيضاً ، إذ تعمد فيه التّعليل والتآويل حين وحّد بين قيود نفسه والقيود التي يوثق بها الآخرين . وفضيلة السياب اقتصرت ، ثمة ، على قدرته في توليد المعاني وتخريجها على غرار أبي تمّام ، لا تحدس له حدساً ولا تنثال عليه بل انه يدركها من أمعانه في التفكير بالموضوع . وهذه الذهنيّة تؤكّد ما ذهبنا اليه من أنه ينتظم معارف يعرفها في حالة من الحماس والانفعال، فيوهم ويتوهّم أنّه أدرك مكامن الموضوع وانه أوفى منه إلى ما لا قبل لسواه به ، فإذا هو يموّه الواضح ويستر الظّاهر ويولّد معنى ثانياً وثالثاً من معنى مبذول متداول . وقد كانت آيـة المعنى هنا في الوثاق الذهني البديعيّ المتعمّد الذي فتق به الشاعر فيما بين قيود النفس وقيود اليدين .

إلا ان المخبر المتمادي ، المتعاظم بذاته يرتبك ويتبدّد فيما بعد، إذ تمثّل له حقارته ، فجأة ، ويشعر بيأس عميم وان الدم على يديه وفي أذنيه وعينيه وفمه ، ويأنف حيناً ، من حياته ثم يعظ ذاته بذاته ويتخدّر بنفسه ، متوهّماً ان عظم الآثام يعفّي على الضّمير وان كثرة الجرائم تخفف من وطأتها على النّفس :

أثقل ضميرك بالآثام ، فلا يحاسبك الضّمير
وانس الجريمة بالجريمة والضحيّة بالضحايا
لا تمسح الدم عن يديك ، فلا تراه وتستطير

لفرط رعبك أو لفرط أساك ... واحتضن الخطايا
بأشدّ ما وسع احتضان تنجُ من وخز الخطايا

ومع ان هذا المقطع لا يعدو الأفكار شبه الصريحة ، فهو أكثر بداهة واصدق حدساً من التآويل والتعاويذ السّابقة إذ مثل فيه ضوء الخير الخافت في النّفس أو رمقه الأخير ورغبته في القيام على ضلاله السّادر ، المتعاظم كل يوم ليقتل وعي الخطيئة ويخدّر ضميرها وينجو من عقابها . وهذه القصيدة بخلاف القصائد السّابقة ذات نموّ وتطوُّر لا تتردّد على فكرة واحدة ، ثابتة . فالمخبر بدا في هذا المقطع بحالة نفسيّة تباين نذالته في المقطع الأوّل وعتوّه في المقطع الثاني . لقد استفاقت انسانيّته ، وتطورت نفسه تحت وطأة الأحداث ، فبدا معذباً ، يغافل ضميره وعذابه ، فكان الضمير هو صنو النفس ، لا يموت إلا بموتها . والشاعر لم يتولّ واقع المخبر في لحظة نفسيّة واحدة مطلقة ، بل في لحظات ومواقف متعددة ، فاستكمل تجربته وتنامى بها حتى أوفى به إلى حالة الرّعب والتّعفُّر بالصغار ولعنة الذات :

إني سأحيا .. لا رجاء ولا نزوع
لا شيء غير الرعب والقلق الممض على المصير
ساء المصير .. ربّما ان الموت أهون من ترقّبه المرير
ساء المصير .. لم كنت أحقر ما يكون عليه انسان حقير .

ومجمل القول في هذه القصيدة ان النعوت المباشرة غلبت عليها مع قليل من الصور العصبيّة وانها سهت عن ذاتها ، حيناً ، وانه حاول ان يلج إلى نفس المخبر من الدّاخل فيمثّل طمأنينته الزّائفة التي يُوهم بها نفسه وخلوده إلى يقين الصّغار ، إذا به يزداد بؤساً بازدياده ذلاً وعمالةً ، وإذا هو قوّاد ضعيف ، مطمئن خائف ، ينسج للآخرين شباك الخوف والرعب ويقع من ذاته بما هو أدهى منها . فلا قبل للإنسان بأن يسقط القيم دون أن يسقط وينهار بها ، وإذا ما توهّم انه ينال سعادة من دونها يلفي ذاته متردّياً في أعماق البؤس منها . والتعاسة تلازم الشرّ والهوان واحتمال صليب الشهادة أجدى من الأنسياق في حمأة الخيانة . أما من ناحية الاسلوب فليس لهذه القصيدة تكنية خاصة بها . الا ما استطال به التشبيه حيناً بالتفسير والتفصيل :

في البدء لم أكن في الصراع سوى أجيرْ
كالبائعات حليبهنّ ، كما تؤجر للبكاء
ولندب موتى غير موتاهن في الهند النّساء ...

ولمثل هذا التّشبيه طعم الذهنيّة والتعمّل والمعرفة الواعية والمقارنة ، فإذا أضفنا اليها عامل التّقّصّي والتّعمُد في استخراج استخراج المعاني والعثور على براءات ذهنية لها كتعليله لنسج أكفان المستعمر أو لنسج شراك المجاهد وكفنه في قوله :

لكنّ لي من مقلتيّ إذا تتبعتا خطاك
وتقرّتا قسمات وجهك وارتعاشك ابرتين

ستنسجان لك الشّراك
وحواشي الكفن الملطّخ بالدّماء

فهذه صورة تفصيليّة برهانيّة ، افتراضيّة ، جارى فيها الشّاعر مقتضيات الإيضاح النّثري وافتعل صورة الشراك والكفن بتحويله العين إلى إبرة ناسجة في مجازٍ مجّانيٍّ ، تأويليٌّ ، فاقد البداهة . بخلاف ذلك عندما تنثال عليه الصورة البريئة العفويّة الدّانية :

في البدء كان يُطيف بي شبح يقال له الضمير
أنا منه مثل اللصّ يسمع وقع أقدام الخفير

إنّه لصّ الخيانة الذي يترصّده الضّمير ، بل إنه اللّص والحارس في آن معاً ، بعضه منشق على البعض الآخر ومهزوم به . الا ان التعاويذ الذهنيّة تعاوده إذ يقول :

شبح تنفّس ثم مات
واللّص عاد هو الخفير

فالسيّاب هو أبو تمّام ينحني على موضوعه متنكّراً متأمّلاً متعابثاً بالمعاني ، مولّداً إيّاها ، بعضاً من بعض ، إلا أنه يظل أشدّ حماساً منه لأنّه يحشد الانفعالات حشداً ويضفر لها المعاني والتآويل . وربما اتّشح حيناً بمثل وشاح حفّار القبور إذ يبدو مغموماً مهموماً بهموم الرزق والعيش ، فكأن الذل ليس بنفسه بل انه اقتضي عليه كالحفّار بضرورة الرّزق

والخوف من شبح الغد والعوز ، فيحاول ان يحيا بموت الآخرين دون ان يتحرّر من الشعور بالنّكد والقلق ، فيعذل نفسه بل يطمئنها دون ان تجد سبيلا ال الطمأنينة :

سحقاً لهذا الكون أجمع وليحلّ به الدّمارْ
مالي وما للنّاس . لست أبا لكل الجائعين
واريد أن أروي وأشبع من طوى الآخرين
فلينزلوا بي ما استطاعوا من سباب واحتقار

وهكذا فان عالم السياب هو عالم الحتميّة اليائسة ، أناس مسيّرون بأقدار البؤس من نفوسهم ومن الحياة ، بعضهم يحترف البغاء والبعض الآخر دفن الموتى وفئة أخرى الأخبار والتجسّس لتنال لقمتها مغموسة بالدم ومنغّصة بالندم والألم والتبكيت . فليس ثمة من تباين بين المومس والحفار والمخبر ، الا في المهنة . وهم، جميعاً، رمز للانسان الذي وجد عالماً بلا رحمة ولا الفة، فيجد ذاته ، فجأة، كالوحش القديم لا قبل لـه بالاغتـذاء إلا من لحوم الآخرين والارتواء إلا من دمائهم ، متنكراً للقيم ، متجراً بها تجارة توهمه بالربح وتنزل به افدح خسارة . اولا تتراءى لنا صورة السيّاب ذاته معكوسة في بؤس الآخرين ومآسيهم . إنها لقمة العيش التي يدأب من دونها وهي تهرب من دونه ، همُّ الرزق الذي يرهقه مثل أبطال قصائده واذا ما اعتصم وتماسك فانهم انهاروا وأكلوا من لحومهم فيما توهّموا أنهم يفترسون الآخرين . وكماحصدت

المومس الموت والحفّار الجنون ، فان المخبر يحصد القلــق والرّعب . وانى للمرء ان يكسب رزقه في هذا العالم او هذه الحضارة دون ان يبيع ضميره وشرفه او انسانيته . فالمومس والحفار والمخبر هم ضحايا نفوسهم بقدر ما هم ضحايــا المجتمع الذي يفترس ابناءه كالهرّ . فالسيّاب لا ينعى على الحضارة مباشرة ولا يتّهمها بالخطب والمواعظ كجبران بل يشير اليها اشارة مبهمة واضحة من خلال المصائر الهالكة في ساحها والعذاب الذي يشعل قنديله الدّامي في نفوس ارادت ان تحيا وتهنأ في احضانها فاذا هي تداس بين أقدامها وتموت بصمت لا يشعر او يحفل بها الآخرون . واذا كان الغضب قد صحب الشاعر فيحديثه عن المخبر في مطلع القصيدة ، فان غضبه استحال الى رحمة في النهاية ، بعد ان سقط ، عن ذلك المخبر المسكين قناع الجبروت وانشقّت أضلاعه عن أحشاء دامية ، نازفة . وربّما دنت الى مثــل ذلك تجربــة السيّاب في القصيدة الأولى « غريب على الخليج » فهولا يتردّى بها في حمأة البغاء كالمومس ولا في شهوة الموت كالحفّار ولا ولا يتّجر بالأرواح كالمخبر لكنه يعاني مثلهم هم الرزق والمال ويستسلم لقدره المخذول فيه . والشعر ، من بعد ، هو نوع من التقمص النفسي تنخلع به نفس الشاعر على نفوس الآخرين بوعي أو بلا وعي منه ، فكأنه يمتدحهم او يتعدد بهم. وعالم السيّاب هو عالم مستحيل لا قبل للحيّ بأن يحيــا فيــه

بكرامته ، يستعطي كالمتسوّل حيناً ، او يبيع جسده أو ضميره لينال لقمة تنحدر الى جوفه كالشّفار . وليست قصيدة«التعتيم» سوى ذروة لهذا اليقين الفاجع حيث تمنى ان يدفن الخبز في التّنور ويحدق الظّلام لان الحضارة لم تقتل الوحش القديم ، بل عادت به في نهاية مطافها بعد ان زوّدته بالوعي وعقدة الخطيئة والذّنب . الانسان المتحضر هو البدائي لكنّه اكثر وعياً اي فاجعة تلتف عليه حبائل نفسه والأحداث كالأفاعي السّامة . فأية حضارة هي تلك التي تكره المرأة على الارتزاق بجسدها والتدليل عليه في سوق الجنس ، تبيع أصلها وكرامتها وتحدق بها خطوب العمى والموت والناس من حولها لاهون والمجتمع يعدو في مسيره كقطيع من البهائم المدفوعة بغرائزها . وبالرغم من التقدّم الموهوم ، ما زال الانسانوحيداً اعزل أمام قدره ينظر اليه الآخرون ويتولون حتى يرتمي جثّه هامدة في ساح الصراع والهزيمة . ومن هنا كانت تجربة الفرح والبعث في قصيدة « غيلان » يتيمة ، مقفلة محبوسة في إطارها لأنها لا تعدو لحظة من النّشوة المغررة تغافل بها الشاعر عن البؤس العميم الذي يحدق بالكون كالسُّور العظيم . ومن هنا نفهم هزءه بتلك المرأة المترفة في قصيدة « أغنية في شهر آب » وقد كفاها المال كل همّ فجعلت ترتعي من اعراض الناس ، منتظرة قدوم الرجل ليواقعها . هذه المرأة هي من العالم الآخر ، من عالم يباين عالم المومس والحفار والمخبر ،

من مجتمع متخم تكسى فيه الأجياد بالفراء بدلاً مـــن الأسمال :

وعلى الأكتاف فراء
الذئب يدثر إنسانه ...

الانسان المتخم هو الذئب والسيّاب وامثاله من المومسات وحفاري القبور والمخبرين هم الضحايا الذين تتلمظ بهـــم أشداقه . وربما اوفت هذه التجربه الى أوجها في قصيدة «عرس في القرية » حيث يشتري صاحب القصر والمال صبيّة الجمال والبراءة وينتزعها من بين اترابها الذين يعايشونها لأن المال هو سيد هذا المجتمع الفاسق ينال به المرء ما يريد ، هازئاً بالقيم وقداسة العواطف .

ولهذه القصيدة مقدّمة تطول او تقصر كالقصائد المطولة الأولى ، وصف بها الطبيعة ، اي البيئة المادية التي تجري فيها الأحداث ، وفقـــاً لبقايا رومنسيّة مـــا زالت تترسّب في وجدان الشاعر . الا أنها ليست المقدّمة الوصفيّة التي تغشى المظاهر وتجهض بالغلّو والافتراضات المشبعة بالخيال الخاوي والترهات ، بل إنها مقدّمة مشبعة بالأحاسيس الوجودية المرتبطة بمصير الكدح الخصب وعناصر الطبيعة وعلاقتها برزق الانسان وفرحه وتعاسته :

مثلما تنفض الريح ذرَّ الغبارْ
عن جناح الفراشة مات النّهارْ
النهار الطّويل
فاحصدوا يا رفاقي ، فلم يبق إلا القليل
كان نقر الدّرابك منذ الأصيل
يتساقط مثل الثّمارْ
من رياح تهوّم بين النّخيلْ
يتساقط مثل الدّموع
أو كمثل الشرارْ
إنها ليلة العرس بعد انتظارْ

وبيّن ان الشّاعر ما زال يتحرّى عن التشبيه الجديد حيث يتلمّس الجوانب الهاربة من مظاهر الطبيعة . وذرّ النّضار عن جناح الفراشة إشارة الى اصفرار الغروب والى هروب الزمن في آن معاً ، وذكر الفراشة ذات الجناح المهيض الواهي يجسّد زواليّة الغروب ، إلا ان الشاعر يردف بأنه نهار طويل ، لأنه نهار التعب والكفاح . وبذلك ينبو ذكر الفراشة ويتضاءل المشبّه به عن المشبّه ، فكأن السيّاب شغف بالجدّة والطرافة دون تنبّه لضآلة الدّلالة وعجزها عن النهوض بمستوى التشبيه. أوليس ذكر الفراشة في هذا الشحوب العاطفي ينمّ عن مشهد رومنسيّ مأثور ؟ إن بنائيّة القصيدة ، في شعر السيّاب لا يزال مشوباً ، يطأه وطئاً بالغواية الخارجية والتشبيه المقتصرة

غايته على ذاته والطرب لاقتناص العلاقات المترفة بين مظاهر الوجود . إلاّ أنّ ذكر الحصاد في هذا المقام يوحي بجانب من الأزمة المزمعة ، انهم الكادحون الذين يكسبون رزقهم بعرق الجبين وقهر الجسد . وقد أسقط التعب أجساد هؤلاء، فجعل بعضهم يستحثّ البعض الآخر على الصبر لأن نهارالعمل يوشك أن ينتهي . ومشكلة الرزق الماثلة ، ثمة ، كانت ماثلة في معظم شعره من قبل ، إلا أنها متّصفة بالحلال ، لا زنى فيها ولا شهوة دمار لا اتجار بالأرواح وهي مصحوبة بالتعب في الجسد من دون تبكيت الضّمير . ومن ثم يطالعنا وجه آخر للأزمة ، لأن وقع الدّرابك يعلن عن عرس في القرية وتمثيل العرس بهذه الصورة يوحي به ايحاءً فولكلوريّاً جميلاً حيث يعبّر الشعب عن فرحه بمثل هذا الايقاع البدائي البريء . إلا أن شغف الشاعر بالتشبيه يلج في سياق القصيدة إذ يقرن وقع الدرابك بوقع الثمار عندما تهب الرّيح في النّخيل . وذكر الثمار يتآلف وذكر الحصاد لأنه مستفاد من واقع البيئة والتّجربة . إلا ان وجه المماثلة بين وقع الثمار والدّرابك لا يشخص للذّهن ، فكان المماثلة نفسيّة اكثر ممّا هي حسيّة . انه وجه الفرح . للثمر في نفس الفلاح مثل وقع النّقف في الموسيقى لأنه مرتبط بكسب الرّزق ونشوة العيش . الا ان نفوس ابناء الريف مفعمة بالأسى والألم ، الطرب يثير أطراحها فيما يثير أفراحها ، كأن للفرح والطرح

اهاباً واحداً ، الفرح يثير الشعور بالوجد والافتقاد ، افتقاد الذين هاجروا او ارتحلوا او الذين أصابتهم مآس جلّى . لهذا خيل للشاعر أن في وقع الدّرابك مثل الدّموع ، بل ان الدموع لتتساقط به . ولسنا نعلم الوجه النفسي في المقارنة بينه وبين الشّرار ، هل ان القافية اقتضت ذلك عليه ام أن فيه تعبيراً عن سرعة الانقطاع والنقف ؟

ومهما يكن ، فإن للسيّاب شغفاً خاصاً بالتشبيه يحشده ويفصّل فيه او يلمح إليه متّصلا بحتميّة التجربة حيناً ، او نابياً وخارجاً حيناً آخر كأنه له غاية جمالية خاصة به او انه يتبارى فيه مباراة غامضة على ذاته او على الشعراء الآخرين . ولعلّ الاشارة الى الدّموع والشّرار افصاح عن الحزن والثورة في نفس ذلك الفلاح الكادح الذي هجرته حبيبته الرّيفية لتقترن بصيرفيّ من المدينة :

مات حبٌّ قديم ومات النهار
مثلما تطفىء الريح ضوءَ الشموع
الشموع .... الشموع
مثل حقل من القمح عند المساءْ
من ثغور العذارى تعبّ الهواءْ

ولقد نزع الشاعر من جديد الى التشبيه المفعم با لرومنسيّة لأن شعراءها اسرفوا بذكر الشموع اسرافهم بذكر الفراشة.

وقد ولّد التشبيه تشبيهاً آخر مثل به انطفاء الشّموع بلهاث العذارى . والقصيدة ما زالت تنمو نموّاً استطراديّاً وتتماجن حول الموضوع لأن جدّة التشبيه تغرِّر بالشاعر فضلاً عن القارىء وتخادعهما . وما دامت القصيدة الزاميّة فلا بدّ للأحكام الوطنية من أن تصحبها او ان تعترض فيها :

يا رفاقي سترنو الينا نوار
من عل في احتقارْ
زهّدتها حفنة من نضارْ
خاتم او سوار وقصر مشيدْ
من عظام العبيدْ
وهي يا رب من هؤلاء العبيد .

وهذا الصوت هو ، ظاهراً ، صوت الفلاح ، الا أنه هو صوت السيّاب نُسبَ اليه او انطلق من فمه . وربما ذكر الفلاح أمر النضار والسّوار وما اليهما ، الا ان الشاعر هو الذي ابتنى قصر الثري من عظام العبيد ونما تلك العروس البائسة إلى مصاف العبيد . والبيت الأخير يمثل نموذجاً للشّعر الالتزامي حيث يقيِّم الشاعر الأحداث بأحكام الحرية والعبودية والكرامة والذلّ والشعر لا يسيغ الأحكام وبخاصة ما كانت منها صريحة . وهذه آفة تكدي على الشعر غاية الإكداء وتعطّله وتحيله الى نثر مقيت . ومن ثمة تنبري ازمة

الرّزق من جديد ، وهي أشبه بظل يحبو ويتجرّر إثر قصائد السيّاب او انه يقيم في قلبها كالدّاء الملازم :

ولو أننا وآباءنا الأولين
قد كدحنا طوال السّنين
وادّخرنا — على جوع اطفالنا الجائعينْ —
ما اكتسبناه في كدّنا من نقودْ
ما اشترينا لها خاتماً أو سوارْ

وإذا ما تجاوزنا عن الأفكار التصريحيّة الاعتراضيّة : «على جوع أطفالنا الجائعين» لو وقفنا على جانب من البؤس والظلم الاجتماعيّين ، حيث يكفي بعض القوم هموم الرزق وطلب العيش ويغدو أقصى همّهم اقتناء الحليّ والحجارة الكريمة بأثمان تبلغ أضعاف ما يجنيه عامل بائس في عمره الطويل . بعض القوم همّهم جمع اللآلىء والبعض الآخر همّهم تحصيل لقمة العيش الدّامية ؛ فأية عدالة انسانيّة تجيز هذا الاملاق وتلك التّخمة وأيّة قيمة للكفاح البشري ما دام يذهب سدى وهباءً ، لا يمنع عن فقر ولا يخفّف من بطر ؟ فخاتم الماس هو رمز للظلم الاجتماعي المطلق حيث تحلُّ الصدفة والحظوظ والارث والتجارة محلّ الكفاح ، بل انها لتستبيحه وتستثمره وتهدره ، خاتم الماس رمز القوّة والمال ، والكدح والضعف هما رمز الحقّ . ومع ان وعي الأحكام الاجتماعيّة يطفو على لجّة هذا القول فإنه يتلمّس الوجه الفاجع في المصير الاجتماعي

حيث يبدو جهد الانسان باطلا ، لا يقيه عوزاً ولا يحفظ له كرامةً أو حُرمةً . ووجـــه الالتزام في ذلك كلّه ان الشّاعر يحرّض على هدم نظام المال والارث والقوّة حيث يبدو صاحب الكدح الشّريف متروكاً لقدره ، لا تُنزع منه لقمته وحسب ، بل حبّه البريء إذ يغتصب عليه بالمال . وأية قيمة للإنسان في مجتمع يفوق فيه ثمن خاتم من معدن وحجر ثمن أعمار طويلة لمكافحين ، طيلة أعوام لا حدّ لها . فالانسان ليس سيّدَ الوجود بل عبده ، تسمو قيمة الجماد فيه على قيمة الانسان .

ومن النّاحية الفنيّة ، فإن هذه الفكرة لا تعدو الرأي التقريري وقد أصاب الشاعر فيه الحقيقة لكنّه فهمها بفهمه وخلص إليها إليها بذهنه وألقاها عبر هالةٍ من الانفعال والغضب وقيمتها في عمق الفكرة وليس بعمق الصورة وبعد الرؤيا فيها . وها إننا نعثر ، ثانيّةً ، على السيّاب وقد احتذى على اسلوب التمعّن والتقصّي الفكري ، كأبي تمّام ، وان يكن راود فيه التجربة الاجتماعيّة . ذاك ان موقف الشاعر الرّافض لواقع مجتمعه كان يضيء له عاهاته ويؤدّي له نتائج مبتكرة من المقارنات بين الأحداث والوقائع . وهذا المنزع يبدو اكثر تكثيفاً فيما يلي :

خـــاتم ضمّ في ماسه الأزرق
. من رفات الضّحايا مئات اللّحود
اشتراها بـــه الصّيرفيُّ الشّقيُّ .

فأنت لو وازنت هذه الفكرة في ميزان العقل والواقع لانطوت على الاحالة ، إذ كيف تنطوي الماسة الهزيلة على مئات اللّحود ؟ الا أنك تفهم هذا المجاز عندما تتحرّى فيه وتخرجه تخريجاً عقليّاً لأن الشّاعر يعرض النتائج ويُغفل الأسباب ، معتمداً اسلوب الايجاز الفكري . ومؤدّى ذلك أن صاحب الثّراء أكل أتعاب آلاف من الكادحين واستولى على أعمارهم ليجني مالاً سادياً ، قاسياً يشتري به ذلك الخاتم الماسي . إنه قايين الذي يقتل أخوته ليتزيّن بدمائهم . إنّه هو الإنسان القديم ذاته ، تعميه غرائز الاثرة والأنانية ، فلا يحفل بأرواح الآخرين وأعمارهم ، بل إنه ليلهو بها لهواً ويتزيّن بها زينةً . إن السيّاب يدافع ، ثمة ، عن الكفاح البشري عن الجهد الانساني الضائع . وذاك الوجه الانساني في تجربتـــه يخرج به عن الذّاتيّة الباطلة وعن الانفعالات الرومنسيّة المجانيّة ليعانق أزمة الانسان المتنازع على صليب الكرامة والفقر ، والعالم من حوله يطبق عليه الصّمت والفراغ . وما دامت ماسة يفوق ثمنها أضعاف ما يحصله الكادح في عمره ، فان المجتمع الذي لا يأنف من هذا الواقع هو مجتمع لا إنسانيٌّ ، ينبغي هدمه واحالته الى انقاض . ومع ان التكثيف الذهني هو الاغلب

على هذه الصورة ، فإنها لا تنبو عن السويّة الفنية لما بث الشاعر فيها من عمق المعاناة وصدقها .

وفي مقطع لاحق ترتد النغمة النفسيّة على ذاتها بالصورة الرومنسيّة الموحشة ، ولا يزال الرومنسيّون أقدر الشعراء على بث الوُحشة عبر عناصر الطّبيعة :

مثلما تنثر الرّيحُ عند الأصيلْ
زهرة الجلّنارْ
أقفر الرّيف لمّا تولّت نُوار

والرّيف لم يُقْفر في حقيقة الواقع ، إثر تولّي تلك الفتاة ، وانما هي وحشة من النّفس مبثوثة فيه في تجربة مأثورة تبدو فيها المرأة سيّدة الطبيعة وواهبة السعادة والفرح ، جمالها يُؤنس القرية بكاملها يثير الأحلام والاشواق والنخوة ، حتّى إذا غابت كانما غابت بها شمس السعادة . وفي نفس السيّاب يتخذ ذلك بعداً آخر ، لان ابتياع تلك المرأة بالمال جعل الشاعر يتوهّم ان شمس العدل والحكمة غائبة عن هذا العالم الذي استحال فيه المال الى وحش يفترس كل قيمة وكل إنسانيّة .

وقد جاءت المقارنة بين نثر الرّيح الجلّنار وابتياع تلك الفتاة موحية بانتثار الجمال وتعفّره تحت وطأة القوّة المتلمظة بالشّهوة . وما دام المشهد ريفيّاً فـان الشّاعر يستعير مشاهد تماثله أو توحي به :

بالصّبابات يا حاملات الجرارْ
رحن واسألنها ، يــا نوار
هل تصيرين للأجنبي الدّخيل
للذي لا تكادين أن تعرفيه .

وحاملات الجرار هن صواحِبُها اللواتي نمين فيه وأكلن من ترابه وشربن من مائه ونشقن هواءه ، لقد باعت رفقتهن وتخلّت عن عذوبة الالفة والمحبّة ، وهن يعاتبنها بحقّ الرّيف والعشرة والعمر والذكريات . إلا أن الشّاعر لا يدع القصيدة تجري في سياقها بل يولج فيها لوم الواعظ والحكيم بأفكار نثريّة باهتة :

يا ابنة الرّيف ، لم تنصفيه
كم فــتى مــن بنيــه
كان أولى بــأن تعشقيه

فهذا كلام لا يعدو النّثر المباشر ، الا أن القصيدة لا تنوءُ به كصلة تُوثِقُ الذّهول الشّعريّ بالواقع ، ذاك أن الذّهول هو الذي يتلمّس الأرواح الخفيّة في العلائق بين المظاهر والنّفس ، لقد كانت تلك الفتاة جزءاً من الريف ، من طبيعته يزهون بعشرتها ويأنسون زهوهم وانسهم بمظاهر الطبيعة ؛ القمر الذي ينشر ضياء الحليم في سماء الريف وضفاف النهر حيث تتفتّح الطفولة ويعذب اللّهو والمطر الذي يستكنّ

الانسان في قلبه . وفي خلد السيّاب ان الإلفة في الريف تجعل ابناءه وكأنهم اسرة واحدة ، بيتها الطبيعة ، بل ان الطبيعة هي كائن حيّ فيه ، عناصرها ومظاهرها تقيم في ضمائر ابنائها وتؤثر في مصائرهم . لا شك ان ذكر القمر والمطر والنهر لا يعدو التجربة الرّومنسيّة الا ان السيا ب لم يقف فيها عند البعد العاطفي ، بل تعدّاه الى البعد الوجوديّ الملازم للنفس البشريّة حيث تغدو الطبيعة ملعباً عامّاً لمرح الانسان والفرح بمواسم الطبيعة وجمالها . والطبيعة هنا تتخذ بعد المصير البشري لأنها ملتحمة فيه . هي لا تنقضه بل تبذل له خيرها وجمالها ، الا ان الانسان الشّرير هو الذي ينكّد هناءة الانسان بها ، ويعمي بصيرته عن التمتّع بها . فالسعادة ليست مستحيلة في هذا العالم ، بخلاف ما كان يعتقد الرومنسيقون ، بل إنها ممكنة ان قلمت أضافر الانسان وانتزعت أنياب الشرّ فيه . هكذا يؤمن السيّاب وقد رفض النزعة التشاؤميّة الهالكة التي نادى بها الرّومنسيون ، طافرين منها الى الحنين لما وراء جدران هذا العالم . السعادة لا تقيم في هذا العالم من الشرّ الذي يفعله الانسان بفعله ، وقد كان هذا الصيرفيّ الساديّ ، المتخم عامل الشقاء والفرقة والتنكيد .

وفي النهاية يخيم جو من اليأس والقنوط على القصيدة ، إذ يدعو الفلاح صحبه لمتابعة الحصاد دون أمل ، كأنهم يدوّمون في دوّامة الحيرة والعبث والفراغ . لقد طاف المغيب ،

يرش لهيبه القاني ، فيما فرّت من دونهم فرص السعادة . انهم يعملون بعرق جبينهم رغم التعب والشر يحوك أحابيله بصمت ، وهم غافلون أو عاجزون . عملهم النهار كله وكل نهار آخر لا يوفّر لهم أية حصانة من البؤس المادي والنفسي وذكر الحصاد وتعب المساء وضنى العمل لم يرد في القصيدة في الصدفة والاتفاق ، بل ان الحصاد هو رمز العمل والكدح اللامجديين في عالم متآمر يحكمه الأقوياء بالمال والحيلة والشهوة .

وماذا يَجري تُرى للعامل الكادح في النهايـــة ؟ إنّه يَستحيل إلى مُهَرّج ماجن ، يضحك من آلامه وبؤسه ، ملتهماً الطعام أي إلتهام ، منحطّاً بذلك إلى أدنى الغرائز :

أوقد القصر أضواءه الأربعين
فاتبعوني اليها مـــع الرّائحين
اتركوني اغنّي أمام العريسْ
وأراقص ظلّي كقرد سجينْ
وأمثّل دَوْرَ المُحبّ التّعيس ...
سوف آكل حتّى ينزّ الدّمُ
من عيوني ... فما زال عندي فمُ
كل ما عندنا نحن هذا الفَمُ .

والكناية في مطلع هذا المقطع خفرة ، لطيفة إذ تكنّى عن الفرح والطّرب بأضواء القصر الأربعين ، والعدد لا يعني

هنا التحديد بقدر ما يوحي بالتلالؤ الشديد ، وفقاً لما هو جارٍ بسنّة الأفراح في القصور . بل إن لهذه المصابيح ما هو أنأى من الدّلالة على الشّعاع والتألّق لأنه يُوحي بالفجور والتخمة فكأنها أضواء وقحة تهزأ من بؤس الكادحين الذين يوقدون في أكواخهم سرجاً ضئيلة شاحبة ، ترمز الى قلّة شأنهم وقدرها وقدرهم . وهذه القناديل الأربعين هي امتداد من الخاتم الماسي او انها هي شكل آخر له في عالم البذخ والترف والظّلم . والصورة بمجملها لعلّها مستفادة من أجواء الشعر الغربيّ المقتبس من أجواء القرون الوسطى ، حيث كان سيد القصر يفتح أبوابه للاتباع من الفلاحين ، فيغنون ويرقصون ويأكلون ويؤدّي كل منهم ما يحذقه من ألعاب . وذلك الفلاّح يُذْعن لقدره ويكتفي بأن يرقص ويتهرّج في عرس حبيبته ، ولا قبل للكادح في هذا المجتمع الا ان يكون دخيلاً على قصر السعادة ، يفتح له في مناسبات نادرة ولا يُقيم فيه بل يعمل كالبهلوان ليُطرِبَ أسياده ، او كالقرد الذي يُمتع المشاهدين بحركاته أو سكناته . أما انصرافه الى التهام الطّعام ، فهو تَعبير بالتصرّف عن الانخذال واليأس والاكتفاء من أمر الحياة على ارواء الشّهوة عندما يتيسّر له . وكما هو دأب الشّاعر في كُلّ حين ، فإنه ينفث آراءه ويلج بها على التّجربة في أحكام توافق غايته السياسيّة :

كان وهماً هوانا ، فإن القلوبْ
والصّبابات وقف على الأغنياءْ
لا عتاب ... فلو لم نكن أغبيــاءْ
ما رضينا بهذا ... ونحن الشّعوبْ

إنه يحضُ ويستحث الثورة عــلى هيكل الظّلم ونقض دعائمه ، لأن الكادحين هم معظم الشّعب وإرادتهم هي الإرادة النهائيّة ، الفاعلة . وبؤس الشّعب هو من صنع يديه هو الذي يخضع للظّالمين ، فيدعهم يغوون ويستبدون . وقد تفجرت عقيدة الشاعر تفجُّراً في النهاية واسفرت عــن وجهها ، إذ ان الحديث عن الشُّعوب هو من اللوازم المردّدة في أدب هؤلاء .

تلك كانت تجربة السيّاب الوجدانيّة الاجتماعيّة تعرّض فيها لبعض همومه الخاصة وبعض المشكلات الاجتماعية التي كان لها وقع في نفسه او التي عقدت انشوطتها فيها . وكسائر الشُّعراء الملتزمين ، فان تعرُّض للواقع السياسي في العالم العربي فضلا عن بلده العراق ، الا انه افرد القصائد المتصلة بواقع العالم العربي وأدّى لها عنواناً عامّاً دعاه « قافلة الضياع » وفيه يتحدّث عن اللاجئين الفلسطينيين وجميلة بوحيرد بطلة الجزائر وواقع الذلّ وأمل النّصر في المغرب ، كما أنه مجّد بطولة الجزائريين بقصيدة قد تعتبر من أفضل شعره السياسي .

أمّا حديثه عن اللاجئين فقد استهلّه بمثل الرّثاء والنّواح ، باكياً على جموعهم النّازحة تحت سياط التشرّد والعوز ، فكان دماءهم تسيل باختفاء وصمت او كأنهم يسيرون في تشرّدهم الى لا غاية بل الى الوراء :

أرأيت قافلة الضياع ، أما رأيت النازحين
الحاملين على الكواهل ، من مجاعات السّنين
آثام كل الخاطئينْ
النّازفين بلا دماءْ
السّائرين الى وراءْ
كي يدفنوا « هابيل » وهو على الصليب ركام طين

وهذه المقدمة المبتسرة بالنسبة الى سواها والمستهلّة بالتساؤل والحَيرة تؤلّف بين المشهد الحسّي والانفعال او التأويل النفسيّ . ولم يكفّ السيّاب فيها عن اسلوبه في تكثيف المعنى وحشده ، على غرار أبي تمّام وسائر شعراء البديع ، دون أن يغوى إغواءهم بالمعنى المكدود كغاية بذاته ودون أي ارتباط بالمعاناة . فاللاجئون السّائرون لا يحملون أمتعتهم ولا تـعَبهم أو ضناهم بل آثام الخاطئين قبلهم في السّنين ممّن تحمّلوا الجوع دون ثورة . والصورة ذهنيّة تعليليّة ، إذ حلّل فيها شقاء هؤلاء وذلهم بشقاء وذلّ أجدادهم من قبلهم.. الا أن التكثيف الذي ادّى به الشّاعر هذه الفكرة أخرجها عن برودة الذهنيّة وبث فيها بعض الذّهول والإيهام . فالسيّاب

يبدو ، أبداً ، متفكّراً منفعلا أو منفعلا مفكّراً ، الانفعال يرفده بالحماس والتفكير يهبه العمق ، واحياناً يعرو شعره بالذهنية او التفسيرية . وهذا الضرب من التقصّي يطالعنا في قوله إنّهم ينزفون بلا دماء وأنهم يسيرون إلى الوراء ، الا انه لمح قاطب لا تفصيل ولا تقليل فيه ، ممّا خلّف فيه بداهة الذهول ورقة الانفعال . ومن ثمّ ترد اسطورة قابيل وهابيل وكأنها متحدرة من قلب السياق ورحم التّجربة اذ التمعت في خاطر الشّاعر مأساة الانسان المغتذي واللآكل من لحم أخيه ودمه ، مأساة قابيل وهابيل ، قابيل هو الصهاينة ، بل إنه لأبعد من ذلك في ذهن الشاعر هو العالم كلّه . أما هابيل فهو رمز العرب ، المشبوحة أيديهم على صليب الألم دون رجاء في القيامة . ولو ان هؤلاء كانوا يعدون ثائرين لهان أمرهم ، إلا أنهم يعدون ليدفنوا هابيل الذّبيح او المصلوب ولا قبل لهم بالثأر له :

قابيل أين أخوك ؟ يرقد في خيام اللاجئين
السّلّ يوهن ساعديه ، وجئته أنا بالدّواءْ
والجوع لعنة آدم الأولى وإرث الهالكين
ساواه والحيوان ، ثم رماه أسفل سافلينْ
ورفعته أنا بالرّغيف من الحضيض الى العلاء .

وبين ان الشاعر ينطق بصوت قابيل الذي يرفع عن ذاته تهمة قتل أخيه ، زاعماً أنه انقذه من السّلّ والجوع ، وقابيل

هنا رمز للضمير العالمي الذي رفع عن ذاته تهمة قتل اللاجئين بإقامة وكالة الغوث ، فكان أمر هؤلاء هو أمر غذاء وحسب وليس أمر كرامة وارض وحق . ومع أن التفصيل في أداء الاسطورة ينبو عن الشعر فقد استقام للشاعر في هذه الفلذة لأنه مثل وقع الفاجعة في ضمير العالم وسعيه للتمويه والتضليل مؤلّفاً بين واقع اللاجئين الحالي وواقع الأسطورة . ففي هذا القرن وبعد آلاف السنين ورغم التقدم والحضارة ما زالت فاجعة الانسان الأول تتكرّر ، بشكل أو بآخر لأنّ الحضارة لم تستطع ان تقتل غريزة الظلم والأنانية وقد طبع بها منذ البدء .

وقد مكّنت الاسطورة ، ثمّة ، للذاتيّة ووقعتها في إطار إنسانيّ عام فكان لها يقين الحاضر والماضي معاً ، موحّدة بين الانسان فوق تقلّبات الزّمان والمكان . وهذه الاسطورة ليست مقحمة اقحاماً لأنها مبذولة في ضمير الشّعب وليست مقتبسة من ذاكرة الكتب .

ولعلّ أبواب الايحاء أوصدت من دون الشاعر فيما بعد ، فمال الى الوصف الحربي المأثور في الشعر القديم حتّى مطلع هذا القرن ، ذاكراً وفود اليهود بالسّفن ووقع ذلك في وجدان العرب أحياءً وأمواتاً ، بما شائع في سنّة الغلو ، إذ توهّم الشّاعر ان محاجر الموتى تجحّظت منه في لحودها وتجحّظ

عيون الموتى كناية عن الظلم والغضب، الا أنه من الغلو القائم في أحاديث العامّة ، غايته الايهام والحماس والاثارة ،وليس فيه أنوار تنير وتخترق ظلمة الزّمن المدلهمّة ، لتخلص الى الحقائق المكتومة ، كما في المقطع السابق . وهذه الفلذة لا تتصف بخصائص الصّورة الفنيّة الحديثة لانسياقها في تيـــار الحماس الأصمّ ، الذي يجهض ذاته بذاته . وترى الشاعر يستعير رؤية أبي تمّام وسائر شعراء الوصف بما لا طائل له لأنه يعظم المشهد الحسيّ من دون أي تأويل نفسي :

اللّيل يجهض ، فالصباح من الحرائق في ضحاه

وهو مستفاد من قول أبي تمّام :

صبح من النار والظلماء عاكفة

واذا كانت تلك التآويل تثير الدهشة والرعشة فيمن تقدّم ، فانها تسفّ في عصرنا لأنها تفسّر الظّاهر بالظّاهر مكتفة بذلك الغلوّ الفاقد المضمون . الا ان عاقلة الشاعر تمدّه وتصدّه ، فيكفّ عن الحماس ليكشف عن الواقع الانساني في التّرجّح بين الحياة والموت ومعانقة الموت والهوان ، في آن ، معاً :

الليل يجهض ، فالحياة
شيء ترجّحَ لا يموت ولا يعيش بلا حدود

والفاجعة تمثل هنا في هذا التّرجّح الذي يتضاعف فيه الوعي والعجز ، في آن ، معاً . فالشعب ذليل ، عاجز ،

يعي ذله وعجزه وربما كان الموت أرحم لأنه يفقد به الوعي. اللاجئون هم الأحياء الميّتون ، لهم رمق الحياة وعجز الموتى . وفضيلة هذا البيت هي فضيلة التقصي والالحاح ، اي تصفية الذّهن المتامل في حالة من الانفعال ، بما انقذه من نثرية الفكر وتهاويل العاطفة المتقدة . فالسيّاب يعاني ويفكر في لحظة واحدة ، وان كان العنصر الفكري يغلب او يتفرّد ، حيناً ، فيتردّى بالذهنية او ان الانفعال يستقلّ ، فيقع بالاحالة والايهام والغلوّ . وربما وقع تحت وطأة الشعارات الخطابيّة التي تثير الحميّة والحدّة :

شيء تفتح جانباً ، على المقابر والحدود
شيء يقول : « هنا الحدود
هذا لكل اللاجئين وكل هذا لليهود »

ومما لا شك فيه ان هذا القول يعبّر عن واقع الظلم ويشير الى التقسيم المجحف ، الا أنه ليس من عالم الشّعر الصّافي ، فهو أشبه بلهيب سريع الترمّد والزّوال ، نبرته خطابيّة ومضمونه سياسي ، بخلاف ما كان عليه الشّاعر في المطلع ، عندما ارتفع من الواقع الجزئي ، الطّارىء الى واقع الانسان عبر التاريخ. وليس الشعر ، من بعد ، غناءً بلا طائل ، بل ان غايته المعرفة التي تصحبها النّشوة من اتحاد النّفس بالحقيقة وتوحّدها مع معاناتها ومصيرها . أو نقول إن تجربة السيّاب ما زالت تجربة مخضرمة ، بعضها مشدود الى تقليد الماضي

وسننه في الغلوّ والايهام والحماس ، وبعضها متطلع الى الحاضر في تعميق التجربة والايغال بالمضمون واعتماد الصورة بدلا من الفكرة . !

ويمضي الشاعر في وصف القتال او القتل بأحد مظاهره أو جوانبه : « النار » محاولاً أن يؤدي اداءها وفقاً لمضمون التجربة المعاصرة او تفسيرها تفسيراً وجودياً بدلاً من الطفرة عبرها طفرة الحماس او بالإضافة الى تلك الطفرة التعميم والاطلاق في قوله :

النّار تصرخ في المزارع والمنازل والدّروبْ

ووجه التعميم تولّد من الاحصاء والاضافة ، لقيام مشهد الظلم كما تراه العيون في حدقتها الواقعية شبه العمياء إذ أبصرته ونقلته في سورته الحادة . الا ان السيّاب يرتدّ على ذلك ارتداداً آخر بقوله :

في كل منعطف تصيح أنا النّضار ... أنا النضارْ
من كل سنبلة تصيح ومن نوافذ كل دارْ
أنا عجل سيناء الاله ، انا الضمير ، أنا الشعوبْ
أنا النضارْ »

وآفة هذه الأقوال انها موطؤة بالوعي السّياسي او أنه انتظم فيها عقائد سياسية واعية ، تكنّى عليها كناية وألمح اليها الماحاً . فاليهود يدّعون أنهم يعملون لخير الانسان وتقدّمه

وخدمة الضمير وأنهم يخدمون إله الخير . ووجه التأليف ظاهر في ذلك كُلّه والرّمز قائم على التّوفيق والتدقيق . واذ تعيا حيل النظم على السيّاب يتمطّى بصوره ويحشدها حشـــداً بالتفاصيل والجزئيات ، وفقاً لطبائع الصورة الاستطراديّة القديمة فتتطاول الصورة بذاتها وتتوالد ، فكأن الشاعر يفتعلها افتعالاً ، يضيف اليها نبذة من هنا ونبذة من هناك ، فترد وكأنها ركام من الأشلاء والصّور . اليكه يصف النّار من جديد :

النار تتبعنا ، كأن مدى اللّصوص وكل قطّاع الطّريقْ
يلهثن فيها بالوباء ، كأن ألسنة الكلابْ
تلتزمنها كالمبارد ، وهي تحفر في جوار النور باب
تتصبّب الظلماء كالطوفان منه ، فلا تراب
ليعاد منه الخلق ، وانجرف المسيح مع العباب
كان المسيح بجنبه الدامي ومئزره العتيق
يسدّ ما حفرته السنة الكلابْ
فاجتاحه الطوفان : حتى ليس ينزف منه جنب أوجبينْ
الا دجى كالطين تبنى منه دور اللاجئين .

وان نفس القارىء يعيا ويلهث في اللحاق بتفاصيل هذه الصورة والالمام بجزئياتها إذ كان الشاعر يخترعها اختراعاً متوهماً بأنه يعبر في حلة من الرؤيا الغيبيّة التي تمثل ضمير

الأشياء والأحداث . الا ان التأليف طغا ونزا واستبدّ فوقع الشاعر من ذلك بالسّرد الصوريّ ، متوسّلا الخيال كذريعة لسكب الأفكار الذهنيّة المكسوّة بأشكال من الصور الخارجية . ففي مطلع الصورة استهل الشاعر بالمقارنة او الافتراض : « النار تتبعنا كأن كل مدى اللّصوص وكل قطّاع الطريق يلهثن فيها بالوباء » . وهذه الصورة مزورة تزويراً ، عنصر الايهام فيها يقتصر على لفظة « كل » وهي لفظة تعميميّة اطلاقيّة ، موسومة بالحماس والغلوّ ، كما ان مدى اللّصوص ليست اعظم ايحاءً بالخطر من تلك النار العامة . وانى نسب الشاعر الوباء لمدى اللصوص ، وهي نسبة تعمليّة ، لاحقيقة ولا واقع فيها .

ومن ثم تمعن الصورة في التفكك والاستطراد واللاواقعيّة في نوع من الافتراض . وذاك اذ يزعم الشاعر ان السنة الكلاب كانت تلتز من النـــار بما حفر في جـــدار نورها باباً تدفقت منه كالطوفان . أو نقول إنها صورة سرّياليّة فوق واقعية أو أنها من أنواع الرّؤيا التي تنهمر على شعر إليوت ؟ ان صفة الحدس إذ تنتفي عنها تدعها في حالة من الذهنيّة كأن الشاعر جاذب فيه الأشياء مجاذبة وقسرها قسراً . ولسنا ندرك كيف تحتفر السنة الكلاب باباً في جدار النور فتنهمر الظلماء منه ، الا ان يكون ذلك تأدية حديثة لصورة أبي تمام القديمة حيث الّف بين النور والظلمة مـــن

النار والدخان وكان الطّائي شغوفاً بتأليف متناقضات الوجود ليثير بالدهشة وافتعال العلاقات والمؤالفة بين مظاهر الوجود المتناقضة . ولقد توالد التشبيه من قلب التشبيه بأدواته المباشرة كأن مدى ... كأن ألسنة ... كالطوفان ... فأياً تكون هذه الصورة التي تنفرط أحشاؤها ويتفكك رحمها وتتنامى فيها الخلايا بعضاً من بعض كالدّاء . ولنتمثّل المهمة التي أناطها بالمسيح إذ جعل يشد باب الظلام وينحرف ويجتاحه الطين الذي تبتنى منه خيام اللاجئين . وهل بعد ذلك من تزوير وتأليف يفوق ما ذهب اليه السياب وتعمده ، فلا الذهن يعي الصورة ولا النفس تعانيها ، كما أن المجاز ورد وروداً مجانيّاً دون طائل لتمويه المعاني العارية واضفاء صفة العمق والحداثة عليها . وربما حاول الشاعر أن ينهض ببعض المظاهر الى حدود الرّمز كمدى اللصوص والظلماء والكلاب والمسيح ، الا ان العلائق المنطقية فاتته ، فضلا عن الرؤيا الحدسيّة ، فبدت الصورة محشودةً حشداً بوثاق من التعاليل غير المقنعة وغير المجدية :

ثم يتساءل الشاعر تساؤلاً تاريخيّاً :

النار تركض كالخيول وراءنا . أهم المغول
على ظهور الصافنات ؟ وهل سألت الغابرين
أروّضوا ، أمس ، الخيول .
أم نحن بدء الناس : كل تراثنا أنصاب طين .

المغول هم رمز البربريّة وقد تكنّى بهم على اليهود وبالخيول على الغرائز الوحشية التي لم تروضها الحضارة ، فكان الانسان لم يتقدّم في الزمن . وهذه الفكرة تتردّد في شعر السيّاب رأيناها في قصيدة « تعتيم » حيث خيل إليه ان الانسان ما زال يراوح في دوامة القوة والبطش ؟ وهذا التساؤل مبذول في أذهان الناس أمام هذه الفاجعة ، الا ان الشّاعر أدّاه في سياق تاريخي ولمحة من الرموز القاطبة ، الموحية ، دون عمق في الابداع او بعد في الرؤيا . ولعلّه لا يزال يتلقّف ، غالباً ، الأفكار المطروحة على أديم الموضوع في حلّة من التكثيف والتأويل ، ذاكراً همّ العجائز والأطفال :

وأبي على ظهري وفي رحمي جنينْ

ويغرق ، من بعد ، في الجزئيات والتفاصيل ، كدأبه ممّا يرهق الصورة ويعطّل سياقها وقدرتها على الايحاء بخلاف ذلك ايحاؤه العميق بالانتقال من طمأنينة العمل والكدح الى مفازة التيه في قوله :

أسريت أعبر ، تحت أجنحة الحديد به الزّمانْ
من الحقول الى المراعي ، فالكهوف

والحقول والمراعي رمز للعمل الانساني الشّريف ، لكسب الرّزق الهادىء بعرق الجبين ، بل إنها رمز للتقدّم والعمل في سبيل الحياة ، أما الكهوف فهي اشارة مؤدّية للعودة الى زمن

التخلّف والبداوة . ثمّ تعبر الأحكام الخطابيّة الحماسيّة الشبيهة بالشّعارات السياسية في قوله :

لم يخرجونا من قرانا وحدهنّ ولا من المدن الرّخيّه
لكنهم قد أخرجونا من صعيد الآدميّه .

ويظلّ سيل الأفكار يجري بكل ما يغشاه من طمي وغثاء يطمس بعضها البعض الآخر ، فتنوء القصيدة وتعيا . وبعد أن كانت المقارنة تقوم بين المراعي والكهوف استطالت ، من جديد ، بالمقارنة بين الكهوف رمز التشرّد والتوحّش وحيفا رمز الاستقرار والتقدّم ، الا ان السيّاب يظهر هذه المقارنة بالصور التي أرادها رؤيوية ، فاذا هي ذهنيّة ، تأليفيّة :

بين الكهوف وبين حيفا من ظلام ألف عام أو يزيدْ
بين الكهوف وبين أمسي هناك بئر لا قرارْ
لها ، كهاوية الجحيم تلز فاهاً دون نارْ
تتعلّق الأجداث فيها كالجلامد في جدارْ
لحداً على لحدٍ ، أزيح الطين عنها والحجارْ
من يدفن الموتى وقد كشفوا وماتوا من جديدْ

ومؤدى ذلك كلّه ان طرد القوم من منازلهم ومدنهم الى الكهوف أعاد الانسان الى نحو ألف عام من التخلّف ، بما يشبه البئر التي لا قاع لها ، كأنها هاوية الجحيم التي لا نار فيها . وانها للصورة التركيبيّة ذاتها ، المفتعلة افتعالاً

والمفترضة افتراضاً ، تتمطّى فيها الفكرة بفلذات من الصُّور المشبعة بروح التهويل والتّعظيم . وقد اتّصفت بطبائع الخيال او انها تمت في حدوده ، إلا أنه خيال افتراضي لا يستحضر الحقيقة ، بل يوهم ويتغرر بها وينفث ضبابه الذي يعمي البصيرة بدلاً من أن يستضيء بالانفعال ليجلو الصّورة .

وتعود الأسطورة لتطل بأحداقها من بعد ، حيث يفيد من معنى التّيه في صحراء سيناء ، جاعلاً اعانة اللاجئين وما تؤديه لهم وكالة الغوث نوعاً من المن والسلوى المحقّرين لأنهما من شعير :

يا مكتباً للغوث في سيناء هب للتائهين
منّا وسلوى من شعير ...

ولقد انقذت الاسطورة هنا ، القصيدة من تثاقل الذهنيّة وتباطؤ الفكر وافتعال التآويل وأدّت لمعنى الهوان بعداً تاريخيّاً عريقاً حتّى تطل الأحكام الوطنية من جديد والنزعة الخطابية في قوله :

إلا مرابع كان فيها أمس معنى أن نكون

هذه فلذة من الفلسفة الصرفة طغا الفكر الواعي على لجّتها ، فاضحاً النزعة التفسيريّة التي تطغى ، حيناً ، على قصائد السيّاب .

وهكذا ، فان هذه القصيدة تنمو وتتطوّر بالأفكار المكثفة ، حيناً ، والاسطورة ، حيناً آخر ، وتتخللها كذلك الفلذات بل المقاطع الخطابية والصّور الاستطرادية المتشابكة المرتبطة فيما بينها بوثاق التأويل والافتعال ، كما تنبو فيها حيناً الأحكام الوطنيّة والوصف المفعم بروح الغلوّ المقتصر على نقل المشهد في هالة من الحماس والغلوّ ، واننا إذ ننتهي من تلاوتها تتبيّن لنا بعض أبعاد المأساة اللاجئين : الخروج من بيوت المدينة وحقولها وطمأنينتها الى كهوف التشرّد ، واغتذاء الانسان من لحم أخيه وايهام نفسه بانصافه ، فضلاً عن الخوف والرعب وهم العجائز والأطفال . الا ان تجربتها شاخصة ، ثابتة لا تنمو ولا تتطور اي انها لا تعبر من مرحلة الى أخرى في النفس . فلو أنه استهلّ بوصف الدّمار والحريق دون استطراد إلى ما وصف به النار من مفارقات فكرية ، اكراهيّة ، ولو انه تجاوز ، من ثمة ، الى وصف التيه بأوصافه وأجوائه الاسطورية ليخلص في النهاية الى الايمان بيقين النصر او ليستحثّ عليه او ليوهم به ، لكانت القصيدة نامية ، متفاعلة مع ذاتها ومع النفس والحياة . الا أنها بدت في مطلعها مظلمة ، مدلهمة وانتهت بمثل ذلك من قتام ويأس ، فكأنها انعكاس للمأساة ومعاناة لها في حدودها الواقعية دون استشراق لقيم الثورة والرّوح والصمود .

وانا لسنا نغصب الشاعر على أن يرى الأشياء برؤيتنا وانما

تقتضيه التفاعل والنموّ مع التجربة لأن النفس ليست ثابتة. وقد كان ثبات التجربة تأكيداً على نزوع الشاعر منها منزع التّراكم والتوارد والجمود في قلب لحظة واحدة مجتزأة من التجربة . وقد كان قيامه في حدود الواقع وامعانه فيه بالعويل والبكاء إيحاءً بالاسلوب التقليدي الذي يطغى على روح القصيدة ، بالرغم من تطعمها تطعماً خارجياً ، بالأسطورة واحتشاده فيها بالفكر والصور واتخامه بالتفاصيل والجزئيات .

ولعلّ الشاعر استدرك ذلك في قصيدة لاحقة حيّى بها ثوّار تونس ، حيث أشرق في نفسه أمل النصر ، فبدت الصور متفائلة ، منشرحة ، أصفى شعرياً لأنها اقل افتعالاً وذهنية . فالثائر العربي يخاطب رفيقته بقوله :

الى الملتقى .. وانطوى الموعد
وظل الغد .. غد الثائرين القريب
يداً بيدٍ من غمار اللّهيبْ
سنرقى الى القمّة العاليه
وشعرك حقل حباه المغيبْ
أزاهيره القانيه

فأين هذه الرقة في العبارة والشفافية في الصورة والروحانية في الرّمز من تلك الصور المتراكبة المتعاظلة ، المدلهمة كأشباح طائشة . هنا غد الثائرين قريب ، لأن يقين النّصر دانٍ وقد

اكتست الخبيبة او الرفيقة هالة السعادة ، فبدت كحقل مزهر تكسوه حلّة المغيب نضار الجمال والتألّق . هنا الطّبيعة ما زالت على طبيعتها ، لم يستفد الشاعر منها نبذاً متفرقة ليبتدع لها ارتباطات زائفة بالقسر ، إنها حقل منير ، مزهر ، تمرح فيه السعادة برؤيا بقينيّة هادئة . وربما انحلّت القصيدة في نوع من الغنائية العذبة القرار في قوله :

نرى الشمس تنأى وراء الظلال
وقد رفّ مثل الجناح الكسير
على كومة من حطام القيود
على عالم بائد لن يعود
سناها الأخير

وقد خطفت في ذلك فلذة من الرؤيا الشعرية الصافية حيث تآلفت النفس في اطـار الحس والفكر والصورة وكف الشاعر عن التكثيف المدلهم والتقصّي الأخرق واستيلاد المعاني واغتصابها واستياق اعناقها كالاسرى . فأياً نكون تلك الشمس التي تؤذن بغروب نهار الظلم وقد تناثرت اشلاؤه وبدا من دونه العالم الآخر البهيّ . هنا المظاهر خافتة ، صامتة ، لا جلبة بها ولا صياح ، لا افتعال ولا ابتذال ، والرؤيا صافية من صفاء الانفعال وقدرته على خلق رموزه بخفير وصمت .

وتمضي القصيدة في هذا السّياق الرومنسي الناعم ، تفيد من المظاهر الواقعية القريبة ، من النجوم والسماء ، وقد

بدت جميلة ، ضاحكة ، لان السّلام إذ يعمّ العالم يتفرّغ الانسان لتملّي جمال الطبيعة وكأنها يبصرها لأوّل مرّة في حدقة الدهشة والفرح :

تقولين هل رأيت النجوم
أأبصرتها مثل هذا المساء
لها مثل هذا السنا والنقاء !

إنها نجوم جديدة ، في سماء جديدة ، بل إنها النجوم الدائمة وكان الانسان قد طمس معالمها بقتام الهموم والسويداء ، بالدخان والنار وقد هدأ العالم فتجلّت الطبيعة وكأنها تدعوه الى الفرح بالوجود ، بدلاً من الاقتتال في ساحه .

ومعظم ما تبقّى من القصيدة يجري على هذا السياق الهادىء القرير ، فلا تلفيق في المعاني ولا عنجهيّة أو صياح ، حيث يترنّح الشاعر بيقين النّصر والتّحرّر . الا ان الشاعر ينهار ، من جديد ، إلى مثل ما كان عليه من إعوال ونواح ، في تعبيره عن مأساة اللاجئين إذ تصدّى لبطولة جميلة بو حيرد احدى بطلات الثورة الجزائريّة . وربما عظّم من أمر تلك البطلة بما هو أقصى من حدود بطولتها ، متّخذاً إياها كرمز للثورة والتضحية في سبيل التحرّر والنصر ، بل لعلّها رمز الأمّة العربية ، جمعاء :

لا تسمعيها ، إن أصواتنا
تخزى بها الرّيح التي تنقل
باب علينا من دم مُقْفَلُ
ونحن في ظلمائنا نسألُ :
« من مات ، من يبكيه ، من يقتُلُ
من يَصلبُ الخبزَ الذي ناكلُ .

وبيّنٌ منذ المطلع ان الشاعر يعزل مصير تلك المرأة عن مصير الشعب العربي ، فكأنها انبرت منه ، واستقلّت عنه بل إنها سَمَتْ عليه . لقد تحرّرت من ركام الذلّ ، فلم تكتف بالنّواح والعويل والالتطام كسائر الشعب ، إذ نهدت للعمل والكفاح بدلاً من الاقعاء على حضيض الذل والفشل .

والشاعر إذ يدعوها إلى ان تصمّ أذنيها عن أصواتهم ، فانما يزري بتلك الأصوات وينعى عليها تخاذلها ، وقد انطوت على ذلّ تأنف حتى الرّياح من نقله ، فكأنّه السياب أفاد في ذلك من قول المتنبي :

لا يقبض الموت نفساً من نفوسهم
إلا وفي يده من نفسها عـــــودُ

والمعنى ايحائي إيهامي مأثور في سنّة الغلوّ شبه البديعي الذي يضاعف من وقع المعاني في النفس من نسبتها إلى ما لا تنتسب

إليه ، أصلاً . وإني لست أسيغُ هذا الافتعال وتلك المقارنة الافتراضيّة لأنها تُوهم وتوحي دون أن تلمس حقيقة فعليّة. واذا ما اقتصر الشّعر على ذلك هان أمره وبدلاً من أن يتّصل الانفعال بذاته ويتّحد بحقائق الوجود الظاهرة والمكتومة ، فإنه يبتسر بالإشارات والتعاويذ والنّسب الغريبة ، المدهشة. وشعر السيّاب يقيم ما لا قوام له بالمجاز والتمثّل شبه المستحيل كما في قوله : « باب علينا من دم مقْفلُ » فلا الخيال يتمثل باب الدّم ولا المنطق يقرّه وان كان العقل يعلّله . وهـــذه الصورة لا تخلو مـــن الشّعر ، ولكنّه مؤلّف تأليفاً بنوع من الإيجاز الفكريّ . إن قيمة المجاز ليست في بعد التأويل بل في بداهته وعمقه ، في آن معاً .

وربما تشابهت معاني هذه القصيدة ومعاني القصيدة السابقة كذكر الأحياء الموتى :

نخشى إذا واريت أمواتنا
أن يفزع الأحياء ما يبصرونْ ...

وهو شبيه بقوله :

الليل أجهض ، فالحياة
شيء ترجّح لا يموت ولا يعيشُ بلا حدود

وتتماثل ، كذلك ، في ذكر الكهف كرمز لحياة التشرد التشرُّد والعودة الى التخلّف والتوحش :

إذ يقفر الكهف الذي يأهلون

وهو تكرار لقوله :

من الحقول ، الى المراعي ، فالكهوف

أو قوله :

بين الكهوف وبين حيفا من ظلام ألف عام أو يزيد
بين الكهوف وبين أمس هناك بئر لا قرارْ ...

الا أنه يتفرّد ، هنا ، في مقارنة الظلم بوحش هائل يغتذي من أكبد الأحياء :

إن عربد الوحش الذي يطعمونْ
من أكبْد الموتى ، فمن يَبْذلُ .

فهذا الشعب هو كالبهائم او النبات غذاء لسواه ولا غاية له في السعادة والكرامة وانشاء الحضارة ، وقد انهار بذلك الى أحطّ درك من الذلّ .

والسياب لا يعظم بذلك تلك البطلة بقدر ما يهجو الشعب العربي ويُقذع فيه وما دام الشعب ممعنا في هوانه وخطاياه، فإن تلك البطلة تحمل آثامه وتصلب من أجلها على صليب الحريّة :

يا من حملت الموت عن رافعيه
من ظلمة الطين التي تحتويه
الى سماوات الدّم الواريه

ابناء الشعب يموتون جوعاً ، أو ذلاً ، ولكن تلك البطلة منحته معنى آخر ، معنى الكرامة والاستشهاد ، رفعته الى سماء الحريّة . لقد راودت الموت والشعب يموت ، وثمة تباين بين موت وموت ، الموت بالاختيار في سبيل العقيدة يؤكّد على المعنى الانساني ، ويسمو به ، اذ تغدو الفكرة والمبدأ أغلى من الحياة ذاتها ، بل لندع الشاعر يفصّل ذلك تفسيراً لفظياً ، نثرياً بذاته :

الى سماوات الدّم الواريه

خيث التقى الانسان والله والأموات ، في شهقة ، في رعشة للضربة القاضية

الأرض أم الزّهر والماء والاسماك والحيوان والسّنبل
لم تبلُ في إرهامها الأوّل
من خضّة الميلاد ما تحملين .

ولم نكد نقع من قبل على مثل هذا الإداء اللفظي او مثل هذا الحشد ، بل على نوع من الحشد الصّوري ، فكان الشاعر ينزع الى اليسر والسهولة والى ضرب من السّرد والتعداد والإحصاء . ولعلّ واو العطف ستغدو إحدى آفات الشعر العربي المعاصر الكبرى ، فهي تتوالى وتتواتر فيه وتتلاحق لتجمع المعاني والمشاهد جمعاً شبه نثري ، مبتسر ، بل مبذول .

ولننظر ، الآن ، في أمر المقارنة بين المرأة البطلة والأرض في مخاضها وخضة ميلادها ، فهل أنها تنطوي على يقين فعلي أو مضمون وجودي . ولعل وجه المقارنة الأظهر هو القدرة على منح الحياة للأحياء ، أو تمكنهم من العيش ، الأرض تهبهم مقوّمات العيش المادي ، تؤدي لهم الرّزق ، وهذه البطلة تؤدي لهم مقوّمات الحياة المعنوية : الكرامة ، والحرية ، والاستقلال وما إلى ذلك . ولو اقتصر الشاعر من تلك المقارنة على اللّمح لاستقام سياقها ، إلا أنه أمعن في التفصيل والاستطراد كدأبه ، محتذياً على غرار الصورة القديمة التي كان الشاعر يمعن فيها بذكر التفاصيل ليفيد الغلوّ . وقد وصف مخاض الأرض وصفاً مثالياً ، انفعالياً لا طائل من دونه بقوله :

ترتجّ قيعان المحيطات من أعماقها ، ينشج فيها حنن
والصخر منشد بأعصابه — حتى يراها ، في انتظار الجنن

وهذان البيتان نبوا عن السياق واستحوذا على الشاعر بالغلوّ وخلباه كما كانت تخلب الشاعر القديم صورة الثور الوحشي الذي يعدو هارباً من الكلاب او النهر المتدفق الموج ، دالاً بالأوّل على القوّة والسرعة وبالثاني على عظم الكرم والعطاء . والصورة الشعريّة لا تنزع منزع التفصيل بل انها تنداح في لحظة قاطبة وهي تقنع بذاتها وليس لها حاجة بما دونها من تفاصيل لتوحي وتقنع . لنقارن بين صورة مخاض الأرض

المتطاولة ، المتمطية وصورة حقل الزّهر عند المغيب ، وقد تلمّح هذا الأخير تلمّحاً ، موحياً بيقين النصر والسعادة ، فيما اتجهت صورة الأرض كل جهة وضربت بكل تفصيل نازعة من الواحد الى الآخر ، فبعد ان نسبها الى الزهـــر والاسماك والحيوان والسنبل ، اي الى الخيرات التي تنمو فيها او تغتذي منها ، الى وصف المخاض ، كما قدّمنا في نحو مقطع كامل توارت خلفه صورة تلك المرأة ، واستقلّ الشاعر بغايته كانه يعرض ما تختزنه ذاكرته من أمر الأرض والخصب . ولا يقف من ذلك عند حدّه ، بل يتراجع ويتكرر فيه :

الأرض أم أنت التي تصرخين ؟
في ذلك الموت المخاض ، المحبّ ، المبغض ، المنفتح ،
ونحن أم أنت التي تُولدين ؟

ولنتمثل حشد النعوت المنطوي على ما يشبه الألفاظ وتعداد الصفات تعداداً علمياً ، لولا أنه ينطوي على قليل او كثير من الغموض . وأنت لو أمعنت في هذه النُّعوت لطالعتك فيها النّزعة البديعيّة التي تثير بالدّهشة والتناقض . فذلك الموت هو ، في آن معاً ، محبّ ومبغض ، ومنفتح ومقفل . وان القارىء ليعجب من تأليف هذا الموت للشيء وضدّه بما يدفعه الى التقصي والتحري لاكتشاف لغز المعنى ، فيتوهم فيه الجدّة والعمق ، فيما هو لا ينطوي ، فعلاً ، إلا على

التعقيد والتمويه . الحب في ذلك الموت هو التضحية في سبيل الآخرين والبغض هو بغض الشرّ والظلم او بغض حب الذّات والأنانية ، والانفتاح هو كناية عن ذوب ذات الفرد في ذات المجموع والانقفال يشير الى الاشاحة عن اللوم والعذل واغراء السلامة والربح وما الى ذلك . وقد أداها الشاعر بأقل الفاظها ، بل باللفظة الواحدة ، تاركاً القارىء في الحيرة واللّبس ووهم التفرُّد والعمق ، وقد بدا السيّاب في ذلك مفكراً ، يوجز فكره ويعصره بأقل ما يمكن مـن اللّفظ ، فاقداً البداهة ، ومفتقراً الى الحدس والخلق . واذا نظرنا في واقع هذا المقطع لألفيناه قد تطاول وتمطّى وانسحب على ذيل بعضه بعضاً حتى توارت من دونه صورة تلك البطلة المسكينة التي اتخذها الشاعر ذريعة للادلاء بأفكاره عن العطاء والخصب والشهادة . وها إننا نجد السياب وقد انجذب انجذاب الجاهليّين إثر الصورة والفكرة واعتزل بها ساح الموضوع بما يجانبه أو يتصل به ، فكأنه إذ ثعيا عليه حيل النَظم يستعير له ممّا حوله او مما إليه ، واصلاً ذلك كلّه بخيط ذهنيٍّ واهٍ . ثم تراه يقول :

والموت ، أقسى منه ، من كل ما عاناه أجيالٌ من الهالكين
أن الذي من دونه الجلجله
والسّوط والسجّان والمقصله
أن الذي يفديك او تفتدين

غير الذي آذوه بالنار او بالعار والماء الذي تشربينْ :
عبءٌ من الأجيال ما أثقله .

فهو يتلو أفكاراً حول الموت ، أي الشّهادة ويذهب في التحسّر الى أنهـــا لا تفتدي الأجيال التي آذاها المستعمر بالعار والقتل ، بل أجيالاً أخرى إثرها . فهي وارثة لإرث من الذلّ العريق، ركام من الهوان ثقيل تمنّى الظالم أن تعيا من دونه وتلقيه عن كاهليها : بقدر ما يعظم ذل شعبها بقدر ذلك يعظم قدرها . ومع ان العبارة موقّعة في نغميّة شجيّة ومحكمة الأداء وضنينة بالعبارة فانها تيسّرت للإلتوآت الذهنيّة وعرض المقدّمات والخلوص الى النتائج وما زال الشاعر متفكّراً بقدر ما هو معانياً . وتراه يعود ، بعد حين ، الى فكرة العطاء التي ألمّ بها بل أنهكها في التآويل والمقارنات، فكأنه يعيد ذاته بذاته او كأنّه يتلقّف أيسر ما يطفو على لجّة نفسه وذهنه من الموضوع :

يأتيك من وهران يا للزّحام
يأتيك كل النّاس كل الأنام
يرجون ممّا تبذلين الطّعامْ
والأمن والنعمـــاء والعافيـــه

وقد هتف ، منذ حين :

أسخى من الميلاد ما تَبذُلين

ومضى في المقارنة بين عطاء الأرض وعطاء الشهادة وليس في هذه الفكر غور ، واي القوم لا يدرك ان موت الشهادة يمكن للوطن ويؤدي له عامل النّصر والإزدهار . إلا أن هذه القصيدة تتفرّد عن قصيدة اللاجئين بأنها تتطوّر حيناً ، إذ يبصر الشاعر فجر الانسان الجديد ، ويقين الانتصار وان العدل قائم والظلم مدحور من ذاته . فبعد أن يبصرها كالشجرة العارية التي لم يبق منها الظّلم الا الجذور ، تتراءى له براعم الربيع الجديد :

ما شبَّ في وهرانَ من بُرْعُمِ
أو أزهرت في أطلس عوسجَهْ
إلا ودبّتْ في مسيل الدّم
نمنمةٌ مُنعشة ، مبهجهْ
توحي بأن الأرض ظلّت تدورْ
طاحونةً للقاتل المجرم
تسحق منه واهن الأعظم
ان من الدّمع الذي تسكبين
أسلحة في أذرع الثّائرينْ

وينساق الشاعر ، من ثمة ، انسياقاً تاريخياً ، ذاكراً سعي الانسان للخلاص والتحرّر ، عبر الزّمن ، فحيناً كان يضحّي ابناءه «للحجر» اي للوثن او يقدمون القرابين لاستدرار المطر . وجاء ، حيناً ، المسيح ليفتدي النـاس

بدمه ، أما في عصرنا فان الأمر يتباين ولم تعد تجدي الصلوات ولا الشفاعات لأن الانسان يصنع قدره بنفسه ، لا يكل أمره للغيب او للطبيعة حتى يهباه رزقه بل إنه ينتزعه بكفاحه وثورته :

والیوم يفدي ثائر بالدماءْ
الشّيب والشبان ، يفدي النساءْ
يفدي زورع الحقل ، يفدي النّماءْ
يفدي دموع الأيم الوالِهَهْ

والسيّاب لا يزال يلحفُ ويلهج بهذه الفكرة ، مضيفا عليها من إنسانيّته ، فهو لا يدعو للقتال في سبيل القتال ، بل دفعاً للظلم وحماية للأطفال ، للمواسم أي للرزق الهنيء الشريف الذي يكسبه الانسان بعرق جبينه . وفي يقينه ان الانسان وجد لينعم بخيرات الطّبيعة ، بالزّهر والثمر والنّهر ، ولهذه المظاهر نوع من التقديس الشبيه بالعبادة الوثنية لمظاهر الخير في الطبيعة ، يتعبّد فيها للحياة بخير الحياة . وتراه يحنق ويثور اذ يشاهد البغي يحرق الحقل ويقضي على المواسم ويهدم البيوت ، والعمران ويقضي على الانسان بالفقر والتخلف . فالسّلام هو بالنسبة اليه الموقف الايجابي الدّائم لا يكفي أن يبذل المرء من دونه تعبه وعرق جبينه ، بل دمه وحياته ، عندما لا يجد بدّاً من ذلك . والقتال شر إلا أنه يغدو خيراً متى كان دفاعاً عن حق الكرامة والرزق والحياة .

ومن هنا تراه يمجّد تلك البطلة ، فهي أشبه بتلك الضحية من العذارى التي كان القدماء يضحونها أمام هيكل البعل او على مذبح النار ليستدروا السلام والخصب من الآلهة . وهي إذ تموت الآن في عصرنا تعيد ذلك الفداء ولكن بمنزع انسانيّ أعمق ، خلعت عنها فيه أطمار المسكنة وانتفضت على وقفة الرّكوع والتوسّل والسّجود وغدت ثائرة ، اي انها تطلب ما كانت تطلبه الضحية القديمة ، من دون ضراعة ، بل بالقوة والعصيان والتمرُّد . وهكذا فان الأمر هو ، في النهاية ، أمر الصمود والرفض ، بعد ان كان في البدء امر توسل وضراعة . الانسان القديم كان يطلب رزقه وسلامته بذل من القدر والغيب وانسان هذا العصر يطلبه بكرامة من ذاته ومن مستعبديه . والسياب يتمثل على ذلك بالنبي العربي الذي رفض فداء الدم وما ينطوي عليه من طعم الغيب ، وآمن بالثورة او القوّة التي دك بها عروش الظلم ودحرج صخرة البغي وحطّم التيجان :

بالأمس دوّى في ثرى يـــثرب
صوت قويٌّ من فقـــير نـــبيّ
ألوى ببغي الصخر ... لم يضرب
وحطّم التّيجـــان ، أي انطلاق
في مصر ، في سوريه ، في العراق
في أرضك الخضراء ، كان انطلاقْ

فالسيّاب لم يؤثر موقف النبي في القتال دفاعاً عن العقيدة لأنه مسلم وحسب ، بل لأنه التقى وإياه في موقف الكرامة ، إذ ماذا يجدي المرء ان ينال السلامة او الرزق وقد افتقد الكرامة وغدا مستعطياً متوسلاً . لا قيمة للسلامة والري والشبع او الطمأنينة ما دامت معفرة بحمأة الذل ، ولا سبيل للكرامة الا سبيل القوّة والموت . أو لم تنزّل في الآية قوله الكريم : « ولا تَحْسَبَنَّ الذين قتلوا أمواتاً بل أحياء عند ربهم يرزقون » ذاك ان الموت في سبيل العقيدة والكرامة يطهّر الانسان من كل أدرانه ويطلعه على وجه الله ، بل يرميه في أحضانه الى الأبد . ومع ان الشاعر نزع منزعاً سردياً إلا أنه أناط به نفحة من الغضب والحماس والثورة مما سما به عن التقرير الشائع المبتذل . ويا ليته قدر للشاعر أن يقف هذا الموقف بصدد اللاجئين فلا يقتصر على الالتطام والنواح ووصف التشرُّد والهلاك ، بل يهيب بالعرب ان يعتصموا بماضي البطولة ، فلا يموتون في البراري جوعاً وذلاً ، بل في ساح القتال ، تتناثر اشلاؤهم لتغذي التربة الجديدة بدماء الكرامة والحريّة . ليس الأمر أمر صلح بل أمر كرامة وذلّ واستجداء الحقّ يغمسه بالعار والموت أفضل من حق يعطى بصغار واحتقار .

وكدأبه في كل حين يعمد الى عشتار ، الالهة الحبّ والخصب ويؤثر البطلة الجزائرية عليها لأنها بذلك اكثر

منها عطاءً وقد نسب عشتار الى معانيها بحشد لفظي وقعنا على شيء منه فيما تقدّم من القصيدة :

عشتار أم الخصب والحبّ والاحسان تلك الربّة الواله
لم تعط ما أعطيت، لم ترو بالأمطار ما روّيت: قلب الفقير
لم يعرف الحقد الذي يعرفون
والحسد الآكل حتّى الجفون

ولقد استعار الشّاعر الاسطورة ، ثمة ، من ذاكرته وحافظته ، فلم تعد رمزاً بل فكرة مختزنة ، تعفّت فيها ظلال الايحاء وانقطعت المعاني الشبيهة بالهالات الشعورية المواكبة لتتحوّل الى فكرة واعية ، ثابتة تنسب صاحبتها الى الحب والخصب والعطاء وليس للأسطورة مبرّر في هذا المقام بل إنها مقحمة ، فرضت فرضاً لايلاج التّجربة في باب آخر بعد ان أوصد عليها بابها . ومن الاستطراد بهذه الاسطورة يتولّد استطراد آخر في تمجيد الفقراء الذين يعانون الظلم بتعقل وسماح ، لا يحفظهم الحقد الأعمى ولا يتآكلهم الحسد على سالبي نعمتهم ؛ فهم ، على بؤس مصائرهم ، يعفّون عن ظالميهم ولا يتمنون لهم الشرّ وزوال النّعمة ، كما أنهم يحرصون على قيم الشرف والكرامة فلا يقتلون أخاهم انتقاماً وحقداً :

قابيل فينا ما تهاوى أخوه
من ضربة الحقد التي يضربون

وهذه المفاضلة بين الفقراء وظالميهم من الأغنياء لا شأن لها بالموضوع الأصيل وهو استشهاد تلك البطلة وقد انطلق اليه بفعل الأفكار التي تواردت الى ذهنه ، بعد ان ذكر الفقراء الذين تفتديهم انبرى الى تمجيدهم في أبيات تطول أو تقصر . وقصيدة السياب قد تطول ولكنها قلما تطول من ذاتها بل بما إليها لأن نفس الشاعر تزدحم بالآراء والخواطر وهي تنثال منه بفضيلة اللفظة التي تغويه عن موضوعه الأصيل .

ويعود في مقطع لاحق للمقارنة الواعية بينها وبين المسيح :

لم يلق ما تلقين أنت المسيحْ
أنت التي تفدين جرح الجريحْ
أنت التي تعطين لا فيض ريحْ

وقد بدا المسيح كعشتار رقماً يتداوله الشاعر في موضوع البذل والتضحية ، وقد أنهك معناه وربما ابتذل لكثرة ما تلقفه وعبث به واقبل وأدبر عليه .

ولعل أفضل ما يؤثر في هذه القصيدة وصفه لنشوة الشهادة التي يفيض منها فرح الأطفال وتهل نشوتهم بالطمأنينة والسلامة . وفي تلك اللحظة يتضاءل في نفسها قدر الأشياء؛ الطبيعة ، والعذاب وبذل الدم ، ما دام ثمة طفل يولد فلا تلقى عيناه الراعبة مفازة موحشة بل روضة للسعادة . لقد

أمست أمّا لأطفال الحياة كلهم ، اولئك الأطفال الذين ضاحكتهم السماء والذين بعضهم فرحان من بعضهم الآخر . والطفل يشير ، أبداً ، الى الجيل الجديد ، الى الحياة الجديدة يفد على عالم خارج من بين الأنقاض والأشلاء .

وبخلاف قصيدة اللاجئين ، تنتهي هذه القصيدة نهاية ايجابيّة ، تستحث على الثورة وتحض على الفداء :

يا نفحة من عالم الآلهه
هبّت على أقدامنا التّائهه
لا تمسحيها من شواظي الدّمارْ
انا سنمضي في طريق الفناءْ
حتّى تروّى من سيول الدّماءْ
أعراق كل الناس ، كل الصخورْ
حتّى نمسّ الله ، حتّى نثورْ.

وجملة القول في هذه القصيدة انها تمثل الناحية الرثائيّة من شعر السيّاب ، يبكي بها خزي الشعب وينعى عليه ذلّه ، الا أنها تتباين عن قصيدة قافلة الضياع في أنها تدور حول بطلة منقذة ، فكأنها الصباح المطل من قلب الظلمة او البرعم المتفتح مما بين الأشواك او انها بداية الصمود والتحرر من الهوان ، بل إنها أوفت الى ذروته لأنها عانقت الفـــداء . ففي هذه القصيدة بعدان ، على الأقل ، أحدهما يتعاظم بالآخر

فيما انطوت قصيدة اللاجئين ، على بعد واحد ، وصف فيه الخزي والعار والفقر والتشرّد ولم تتلامح لنا عبره أضواء الأمل او ملامح الصمود والعصيان والنزوع من حالة التقبّل الى حالة العناد والرفض والموت في سبيل القصيدة . مثـل الخزي في المعاني التالية :

- الخزي التي تأنف الريح من حمله ، وباب الدم المقفل وقيام الأحياء وكأنهم أموات والتشرد في الكهوف ومعاناة الفقر وما الى ذلك مما لم تتضح معالمه وتسطع كما في قصيدة اللاجئين .

ومثل البطولة في المعاني التالية :

- في رفع البطلة لعار الموت والارتفاع الى سماء الله والعطاء بما يقصر عنه عطاء الأرض واحتشاد قلوب الشعب حول البطلة وارتجائهم منها العافية والخصب والنصر على الظالم ومعانقـة القوة والبطولة وفي مقارنتها بعشتار والمسيح وافتدائها للأطفال .

ولقـد اجتزأنا بـذلك اجتزاء بالتمثيل لأن تنطوي على أعمق بكثير مما أوجزناه، وانما نود ان نخلص من ذلك الى ان الشاعر أضفى على تلك الفتاة صورة البطل المنقـذ كما في الملاحم وهو الذي يجسّد أماني الشعب وأحلام حريّته ، كما رأينا في الالياذة ، وفي سيره جان دارك . إنها

الأمّة في فرد او الفرد في أمّة . والشاعر لم يلمح في مأساة اللاجئين مثل هذه البطلة فكان حدسه دلّه على أن رحم الأمة لم يحمل به بعد وان الشعب الفلسطيني كتب عليـــه التيه الطويل ، قبل ان يطل عليه هذا البطل المنقذ . والأحداث التي نحياها تؤكد ما أيقن او حدس به ، فكان الشاعر يستطلع الغد ويدرك منه بعض وقائعه قبل أن تقع . ولسنا ندري لم تراه آثر الرّضوخ والاستسلام ، ثمة ، ولم يهب بالشعب على الثورة ، وقد مثل بذلك الواقع ولم ينهض منه الى المثال والشعر يتولّد من التنازع في ذات الشاعر بين واقع يأباه ومثال يتمناه .

ومهما يكن ، فان رداء هذه القصيدة بدا فضفاضاً بالألفاظ والأفكار إذ كرّر فيها معاني لا تعدو ثلاثة أو أربعة ، تمطّى بها في كل اتجاه ، وعاد ينشرها بعد ان طواها ، يتردّد عليها بالتكرار وكان أحرى ان يسقط بعض المقاطع وبخاصة حيث قارن البطلة بالمسيح وعشتار او في ذكره لما يرتجيه منهـــم الشعب . كما ان الانفعال ظل يتثاءب ويتمطى عبرها ولم يحل بالاسطورة لتجديدها وقد وردت كمعرفة تعرف وليست كرمز حي ، وحشد عليها الألفاظ والنسب بواو العطف ممّا أضفى عليها قليلاً او كثيراً من السرد . واذا أضفنا اليها آفة الاستطراد حيث ينصرف الى المشبّه كالأرض ، مثلا ، مغالياً بالتفصيل والتعليل والموضوعات الجانبيّة أدركنا

انها لم تصف صفاءً فنياً خالصاً وان كان قد ألمّ فيها بمقاطع تداني الصفاء وبخاصة في وصفه للرّبيع الجديد وفرح الأطفال ، وهل ان السيّاب شغف بما شغف به ابن الرومي من قبل فخلبته الإطالة ، وأخذ بها على حساب الإصالة . هذه القصيدة قد يسقط نصفها او اكثر فاذا تلاحمت على ما تبقى منها خلصت من شوائبها وبدت اشد تماسكاً واتحاداً عضوياً .

أما في قصيدة « المغرب العربي» فإنه ينوح على مجد الإسلام الذي لم تبق منه إلاّ آثار تدل على عزّ الماضي وخزي الحاضر وهوانه . وقد تلامحت له الآثار العربية هناك ، وكأنها بقايا قبر كبير هائل رقد فيه جبّار روّع التاريخ :

قرأت اسمي على صخره
هنا في وحشة الصحراء
على آجرّة حمراء
على قبر . فكيف يحس انسان برى قَبْره

والصخرة والآجرة الحمراء والقبر هي رسوم الماضي العظيم المندثر ، تثير في الشاعر مشاعر الاعتزاز والاشمئزاز في آن معاً . فكيف يبقى من ذلك المجد العظيم هذه الآثار الصامتة الهزيلة . هناك رقد الانسان العربي الى الأبد ، بالرغم من انه ما زال يحيا ، مات بموت مجده وأن كانت الحياة ما

زالت تخفق فيه حتى ان الشاعر ليحار في ذلك فلا يدرك أهو حيّ أم ميت :

فكيف يحسّ إنسان يرى قبره
يراه وإنه ليحار فيه
أحيٌّ هو أم ميت . فما يكفيه
أن يرى ظلاً له على الرّمال
كمئذنة معفّرة
كمقبرة
كمجد زال

والسياب يتخذ من المئذنة والمقبرة رمزاً للمجد الزائل ، يصرّح بذلك تصريحاً ويعيه وعياً لأن الذين ابتنوا ، ثمة ، المئذنة وخلفوا قبورهم كانوا يسيرون تحت أعلام البطولة ، وكانوا فاتحين ، تعصف بهم رياح القوّة والنّشوة ، اما ابناؤهم المعاصرون ، فيحيون بلا حياة ، بلا مبرّر لحياتهم ، على هامش التاريخ والحضارة وجودهم وعدم وجودهم سيّان بالنسبة الى مصير البشريّة .

ويمضي الشاعر في اظهار الذل والخزي باظهار ما لحق بالقيم العربيّة الكبرى ، القيم التي أدّتها للبشريّة وسمت عليها بها :

كمئذنة تردد اسم الله
وخطٌّ اسمٌ له فيها

وكان محمّد نقشاً على آجرَّة خضراءْ
وزهواً في أعاليها
فأمسى تأكل الغبراءْ
والنّيران من معناه
ويركله الغزاةُ بلا حذاء ،
بلا قدم
وتنزف منه دونَ دَمِ
جراح دونما ألم
فقد مات .

والمعنى مستفاد في ذلك من المقابلة والله رمز العطاء العربي ، وما قدّمه للانسان والحضارة ومحمّد رسوله ، حامل لواء كلمته في النّاس . لقد حمل العرب مجد الروح والدّين وابتنوا لهما القباب والمآذن وزها اسم محمّد على رؤوسها وبه زهت أمجاد العرب . ذاك كان في الماضي والعرب جديرون بالحياة ، يؤدّون لها رسالة الحق والخير ، أما اليوم فإن قيمهم امتهنت معهم ، فكست الغبار اسم الله الذي كان يسطع متألّقاً ، مرَّ به الغزاة الذين روّض أجدادهم من قبل فركلوه ، لذلّ اتباعه وانصاره وهوانهم . الغزاة لا يركلون الله ومحمّد بل العرب لانهما رمز لفخرهم ومجدهم . وكما قال المتنبي :

من يهن يسهل الهوان عليه
ما لجرح بميّت إيلامُ

فان جرح الكرامة العربية لا يدمى ولا يتألم لأنه قائم في في أجسام الموتى وأرواحهم . ولا تزال الحسرة تتآكله على أمجاد الماضي وتهيب به أن يدعو العرب للنهوض . والقصيدة تكرر معاني سابقة ألمَّ بها في مثل هذا الموضوع ، كما أنه لم يطلع بصور مستجدّة ، بخلاف القصيدة التي مجّد بها الثورة الجزائرية وهي رمز للشعر الحديث الذي تنبع الصُّور من قلبه وتفيض الأفكار والآراء والمواقف وتلتحم الرُّموز كما تتوارى الأورام الاستطرادية والتعاليل الذهنيّة النابية .

فهو يقول :

مِن قاعِ قبْري أصيحْ
حتّى تئنَّ القُبُورْ
من رجعِ صوتي وهو رملٌ وريحْ
من عالم في حفرتي يستريحْ
مركومةً في جانبيه القصورْ
وفيه ما في سواهْ
إلا دبيب الحياهْ
حتى الأغاني فيه ، حتّى الزّهورْ
والشمس الا انّها لا تَدورْ
والدّودُ نخّارٌ بها في ضريحْ

من عالم في قاع قبري أصيحْ
لا تيأسُوا من مولد أو نشورْ

* * *

وانك لتشعر ، تواً ، اثر قراءة هذه الأبيات ، ان طبيعة الانفعال غَدَتْ داخلية ، ، وان الصورة حلّتْ محلّ الفكرة ، وان خطوط الوضوح وسيماءه ، فضلا عن التقرير والتعليل والوصف والرصف ،انها ، جميعا ، قد زالت ، وتعدّلت طبيعة الانفعال فيها ونفذ الشاعر الى اصقاع يُشاهد فيها الحقائق التي لا تُشَاهَد ، يُبْصر الطّيف والشعور ،وهي لا تبصر ، مجسداً المعاناة قبل ان تَسْقط الى الافكار والأوصاف والالفاظ .

ذاك ان عالم الحقيقة يُظْلِمُ بقدر ما تُوغل فيه ، يُظْلم بالنّسبة الى الحسّ والعقل ، لكنه يزداد وضوحاً بالنسبة الى النّفس . واذا كانت الارتباطات المنطقيّة قائمة في الابيات الاولى ، فان هذه الابيات تتوسّل اللاّمنطق لتلج الى اعماق المنطق النفسيّ الانفعالي الذي يُخْضِعُ ولا يَخْضعُ والذي يُبْدع عالماً جديداً ، بدلامن ان يُذْعِنَ لعالم التقليد . فكيف يصيح صائح من القبر ، كما يزعم الشاعر ، والقبر هو مأوى الموتى الذين فقدوا القدرة على الصياح ؟ ان القبر لا يعني الموت كما ان دلالته لاتقوم على التشبيه او الاستعارة ، اي على الافتراض والايهام ، بل انها حقيقة فعلية أوفى اليها الشاعر من خلال موقف عام يقفه ويؤمن به بالنسبة الى الحرية . تلك حقيقة ثانية

وراء الظاهر ، وهي مستمدة من أُسطورة عريقة في الجاهلية ، تقول إن الميت إذا غُدِرَ به لا يموت ، بل تخرج روحه من رأسه بمثل طائر يُدْعى الصدى ، لا يزال يصيح « اسقوني ، اسقوني »، ولايتروى الا من دماء القاتل . هكذا تشعّب انفعالهُ وامتدّ عبر الاسطورة ، ممثلاً واقع الظلم في مكان معين ، هو الجزائر ، وكلّ مكان وزمان من خلال ذلك الرّمز الاسطوري العميق . وكما كان وقوف شوقي عندحدود المرأة ، لتمثيل العار ، مظهراً للتقليد والعقم ، فان تقمّص السيّاب لهذه الاسطورة تولّد من قدرته الابداعية على كشف الارتباطات التّي توحدّ بين الأشياء ورموزها ، من خلال مظاهرها المتناقضة . انها صيحة الثّأر والدّم ، وهي في فمه ، كما كانت في أفواه آلاف بل ملايين المظلومين عَبْرَ التّاريخ . والقبر والصياح هما رمز المَوْت والحياة التي تَأبى ان يصرعها الظّلم ، فتنتصر عليه بالفعل الماورائي . فصوت الحرية يُسْمع حتّى من اعماق المَوْت . هكذا سقط التشبيه وحلّ من دونه الرَّمز ، وهو يَسْقط كذلك بقوله : « من رجع صوتي وهو رمل وريح » حيث جسّد بالرمل والريح الثّورة العاصفة ، وخصّ الرمل لما ينطوي عليه بذاته من دلالة على بكارة البطولة العربية في صحرائها ، وألمَّ بالريح لانها تنطوي على معنى الغضب ، وهو لم يفسّر ولم يعلّل ولم يُقَرّر ، وانّما شاهد صوته مشاهدة أو سمعه بالفعل في الرّيح والرمل . وقيمة ذلك كله أن المعاناة لم

تَستَحِلْ الى أفكار واضحة ، مباشرة او إلى حكَمٍ وعظيّة . فالشِّعر الحديث يتَقَمّص المظاهر الحسيّة من اطّلاعه على ضمائرها المكتومَة بالتأمُّل واحساسه بها في نوع من الصوفيّة التي تدعنا نفطن الى مرامٍ كامنة فيها . لا شكّ ان الارتباط الواقعي المنطقي زالت آثاره ، اذ لا نكاد نتمثل بوعي كيف يكون الصوت رملاً وريحاً والصوت يصدر عن الفم بالألفاظ ، وانما الشِّعر الخالق هو الذي يعثر على حقائق مُضْمرة وأصوات لها معاني الألفاظ وان لم يكن فيها لفظ . هنا الرمل لم يعد رملاً ، اي حبات سمراء شاخصة بجمود ، بل غدا رمزاً لنوع من المصائر القويّة التي لا تلين ولا تستكين لقوى الطبيعة. كما ان الرّيح لم تَعصف في الفيافي والطبيعة بل من الوجدان لتقتلع وتدمر وتبيد .

ويمضي الشاعر في معانقة التجربة ، فتطالعنا القصور والأغاني والزّهور ، وهي تنمُّ على ان الجزائري يحيا كسواه في عالم متكامل ماديّاً ، لا يعوزه حتى الثّراء وحتى الطمأنينة وحتى النّور الا ان ذلك كله لا يجديه . فالقصور لا تدعه يركن إلى طمأنينة الترف والخمول ، يتلهّى بسماع أغاني الحياة ومشاهدة زهورها . كل شيء قائم في عالمه ، إلا ان شمسه لاتدور ، اي ان حياته لا تجري وفقاً لسياقها . فالسياب لم يتحدث عن الحرية والوطنية ، لم يسمّها باسمها ، لكنه استحضر رموزها وبخاصة في الشمس الواجمة المتجمّدة . ذاك عالم فيه ما في سواه ، بيد

انه فاقد للحياة ، لانه فاقد للحرية . ثم تردُ لفظة « الدود » لتدلّ على الهوان والذلِّ وما الى ذلك من أحوال تصحب الظلم والعبودية . فهذا الشعر لا تَسْطع فيه الأفكار ، وما يَتَلَخَّص منهـا ، لا يعدو البقايا والأشلاء الفاقدة الدلالة ، ذلك ان الشّاعر يحيا من نفسه بمثل هذا العالم الذي تُنيره شمس سوداءُ ، مظلمة ، جامدة ، يدبُّ عليها الدُّود ، وتقيمُ فيها القصور كالأطلال ، والزّهور كأكاليل المَوْتى .

فما هو الفرق ، إذن ، بين تجربة السّياب وتجربة شوقي مثلاً في القصيدة التي حيّى بها دمشق. انهما صدرتا عن انفعال واحد، هو انفعال الظّلم . وبينما شطر به شوقي الى الخارج ، إلى قصف القنابل وتوهّجها على الافق والى النساء المذعورات ، نَفَذَ السياب إلى رموز أنأى بكثير لا تطالعنا في حقيقة الواقع ، وان كان الخيال يبصرها في حدقته النفسيّة التي تستعير مظاهر العالم الخارجيّ وتُبْدع فيها معاني وأحوالاً جديدة . وقد تولّى الشّاعران مسرح الطبيعـة ، الا انها طبيعة واقعيّة إحسيّة عند شوقي ، وهي طبيعة نفسية عند السياب ، ابدعها الخيال من قدرته على تداول المعالم الخارجية في مضامينها الأولى التي سقطت عنها تحت وطأة المنطق والوضوح . تجربة شوقي اوضح ، وتجربة السياب اعمق . انفعال شوقي نقلي ، تهويلي ، وانفعال السياب خالق ، ابداعي ، اضاءت ظلمته الرؤيا ، وشخصت المشاعر

عبر المظاهر ، فتم له التجسيد في عالمه وقبل ان يتردّى تحت وطأة الافكار والوعي والواقع .

وكما تداعت معادلات التشبيه زالَتْ ، كذلك ، الأطُرُ التهويليّة للألفاظ ، فالرمل والريح والقصور والزهور هذه جميعها ، لم تَعُدْ ألفاظاً خطابية لأنها خَلُصتْ حتى من معناها النّثري المُلازم لها وأُنيطَ بها معنى شعري لا يلازمها في الظّاهر المبذول ، بل انه ينبثق منها بالتأمل العميق والتّوحُّد مع روح المظاهر .

لذلك نقول ان الشعر الحديث يَعِفُّ عن الفكرة ويحلُّ من دونها الصورة ، يَعْزف عن التقرير ويلم من دونه بالرؤيا ، لا ينْقُلُ عمّا يطالعُه في الواقع ، بل عما يستطلع فيما وراءه أو عبره ، وانك لا تفهمه ، بل تعانيه وتحلُّ فيه . وفضلاً عن ذلك كلّه ، فان مستوى المعرفة الشعرية يتباين أشد التّباين . فبينما أقام شوقي على اللُّجّة والسّطح ، يلوب على الانفعال ، ويجهضه بالصياح، نَفَذَ فيه السيّاب وادرك من خلاله الحقائق العميقة المتصلة بقيم الحرية والعدالة والظلم ، دون ان يصفها أو يفصح عنها .

وترى شوقي يقول :

وللمستعمرين وان ألانــــوا
قلوب كالحجـــارة لا ترق

وهو يمثل بذلك بطش المستعمر وقساوته ، وقد اسعار لذلك الصخر ، وادنى ما تُمَثّل به القساوة في بداية الانفعال وأميته ، اما السياب ، فيمثّل مقاومة المستعمر وعُسْر التّصدي له بالقول :

وَعَرْ هُوَ المَرْقَى الى الجُلْجلَة
والصّخْرُ يا سيزيفُ ، ما أثْقلَه

فهو قد استَحْضر لهذا الانفعال المماثل تماماً لانفعال شوقي ما مدّ بــه أبعاده ، ومنحه يقــين التاريخ من دون تجريد ، اذ تَقَمّص فيه بقصه الصلب والجُلْجلة . فالشعب لا ينال حرّيته ، إلا بعد أن يُصلَبَ على جلجلتها ، لينهض ، من قبره ويبعث ببعث الحرّية كالمسيح . وبذلك تَوحّدَ مصير المسيح والجزائري في وجدانه ، وتوحّدتْ مصائر البشريّة عبر تاريخها الطّويل . وقد كان استحضارهُ لمشهد الصلب نوعاً من الايغال بمعنى الظّلم والاضطهاد في سبيل فكرة ، خَلُصَ منه الى حتميّة العذاب حتى الموت ، بينما اقتصر شوقي من ذلك كُلّه على التنديد الصريح العامي المباشر من المقارنة بين قلب المُسْتعمر والصّخر . هكذا ، فان انفعال السيّاب أطلعه على حقائق دائمة حيّة عبر التاريخ ، شاهدها في رؤيا الجلجلة ، ثم تكثّف ذلك وتضاعف وقعه من ذكره لاسطورة سيزيف الذي يحمل صخرة كتبت له في كتاب القدر ، يكاد لا يَنْفُذُ بها

الى الذُّروة حتى تَتدَحْرج الى السّفح ، فيعود يحْملها ويصعد بها من جديد . سيزيف هو الشعب الجزائري الذي يحمل صخرة قدره ومصيره ، يصعد بها الى جبل الحرية ثم تراها تَنْحدر من جديد . لقد توسّل الشاعران ، جميعاً ، بالصخرة ، الاان شوقي توسّلها في معناها الواقعي ، في دلالتها الشائعة على القساوة ، بينما توسلها السياب في دلالتها الأسطورية كرمز لمحاربة الشقاء والصمود له من الداخل بالفعل الروحيّ . فسيزيف يمثل هنا المُطْلق لكنه المطلق الشعري الاسطوري وليس المطلق اللفظي الذهني التجريدي ، نزع به من ذاته الى ذات الانسانية في تجاربها مع الظلم ، عبر التاريخ ، بينما أقام شوقي في حدود الجزئية الخاصة . فالفرق بين الشعر الحديث وسواه هو فرق في مدى اتساع الانفعال وشموله وانطواته على معاناة الانسان العامة.

ويخاطب شوقي اهل الشام مخاطبة وعظية مباشرة بقوله :

وقفتم بين موت أو حيــــاةٍ
فان رمتم نعيم الدّهر فاشقوا

وللأوطان في دم كل حُرٍّ
يَدٌ سلَفَتْ ودينٌ مستحَقٌ

ومن يَسْقي ويشرب بالمَنَايا
إذا الأحرار لم يَسقوا ويُسقَوا

ولا يبني الممالكَ كالضحايا
ولا يُدْني الحقوقَ ولا يُحِقّ

ففي القتلى لأجيال حيــــاةٌ
وفي الأسرى فدى لهم وعتْقُ

ففي هذا المقطع يحض على الفداء إذ لا ينعم القوم في بلدهم اذا لم يضحّوا من دونه بدمهم ولا ترتفع اسوار الممالك الا على جماجم الشُّهداء .

ويقول السّياب في الموضوع ذاته خلال القصيدة ذاتها ، مصوّراً يقين البعث :

لكنّ اصواتاً كقَرْع الطّبول
تنهلُّ في رمسي
من عالم الشّمسِ
هذي خطى الأحياء بين الحقول

* * *

هذا مخاض الارض لا تَيْأَسي
بشراك يا اجداثُ حان النُّسور
بشراك في وهران اضداءُ صورْ
سيزيف القى عنه عبء الدّهورْ
واستقبلَ الشّمس على الأطلسِ

ففي ظاهر المقطعين تباين شديد ، اذ ان شوقي يحض ّ ويدعو ، والسيّاب يُبْصر ويشاهد ما يدعو اليه شوقي ، وكأنه تحقّق وقام فعلاً . ذاك ان السيّاب بلغ من الايمان بحتمية الانتصار ، إثر ما قدَّم الشّعبُ من ضحايا وما تطهّر به من عذاب وآلام أنه شاهده واقعاً وان لم يكن قد وقع فعلاً . شوقي اتّخذ التعليم والسيّاب استَبْطَنَهُ إذ أكد ان الشّعب الذي يَبْذل بذل الجزائريين ستُشرق عليه شمس الحريّة في النهاية . وهذا التباين الشكلي الظاهر يُضمر تبايناً جوهريّاً عميقاً . انه عنصر الزّمن الّذي يتمثّل في نُمُوّ القصيدة من بدايتها الى نهايتها عبر التحوّلات النفسية . فالبيت أو المقطع يقع كل منهما في لحظته النفسيّة . فبينما تراه في المَطْلع متجهّماً ، اذا بتجربته تنمو الى نهايتها ، حيث يتولّد التّفاولُ من التّخاذل ، والبعثُ من رحم الموت والانسانُ الجديد من إهاب الإنسان القديم .

اما ابيات شوقي فهي أبيات تراكميّة ، تُكَرّر لحظة نفسيّة واحدة ، او انها خالية خلوّاً تامّاً من الزّمن ، تتساقط بعضاً على بعض في ايقاع رتيب مُتَماثل . لهذا كانت ميزتها الأولى التكرار ، بينما اختصت أبيات السّياب بالتطوّر ، يؤدّي البَيْت الّلاحق وجهاً جديداً من المعنى أو مرحلة أُخرى من مراحله . في الأبيات السابقة وَقعْنَا على سيزيف ، وهو يحمل صخرته الدّهرية ، صخرة العَبَث والتّسيير واللاحرية . واذا به عبر تطور الانفعالات والأحداث في القصيدة ، يَنتصر

ويُلقي عنه صخرته ويُدْرك ذروة الجبل حيث طالعَته شمس الحرّية . فسيزيف الأبيات الأخيرة هوسيزيف الأبيات الأولى ، والفارق الجوهري بينهما هو فارق الزمن وما انطوى عليه وما انفعل به من تطورات داخليّة وخارجية جعلت الشاعر يوقن من انتصاره النهائي .و قد يكون عامل الزّمن هو ،في الآن ذاته، عامل الوحدة العضوية القائمة على التجارب النامية من ذاتها ، تتطور من الأزمة الى الذروة الى الحل ، وكأنها فاجعة صغرى أو كبرى . وقد كان خلو شعر شوقي ومن إليه من الزمنية باعثاً لهم على الردة والتناقض والرّتابة ، تتقارب أبيات قصائدهم ولا تَتحدّد ، تُرْدم ردماً يُعْبَثُ بنظامها فلا تَضطرب ولا تتبدّد لأنها غيرمترابطة ومُتَنَامية .

هذا وجه من وجوه التباين بين المقطعين . وهناك وجه آخر له اتّصال بالحقيقة الشعرية وكلية التجربة التي تعبّر عنها .

فانت لو نظرت في أبياتشوقي لوجدت أنها تَنْتسب الى الحكمة ، أي الى مبادىء خلص اليهاالشاعر بالتفكير الواعي ، ثم انه يؤدّيها للناس ويستحثّهم لاعتناقها بالطلب المباشر . إنها أفكار تولّدت من التجريد الذي يسمو من الأحداث الجزئية الى خلاصة فكريّة توجزها . فهي وليدة العقل العارف المستنتج . أما ابيات السيّاب فهي صور ورموز ، لاتُطِلّ من خلالها أحداق المعاني الواجمة ، الجاثمة ، كما أنها لم تعتزل إطارها الحسي المنطوي على المضمون النفسي ، فهي اشبه بالرؤى .

ففي مطلع الأبيات نرى انه لا يزال في رمسه ، لكنه يسمع وقع الخطى، والخطى رمز الحياه ، لكنّها خطى بين الحقول ، انها انها خطى الخصب ، اي عودة الحياة الى نعيمها . والشاعر لم يُسَمِّ ذلك باسمه ، ولم يفكِّر فيه بتفكره بل ألمح اليه في رموزه العميقة اللطيفة وبخاصة في خطى الأحياء بين الحقول حيث جسّد معنى التجدد في إطار شبيه بأطُر العبادة الوثنية التي كانت تمجد الخصب من خلال عبادتها للإله تموز .. هنا ، أيضاً ، اتّسعت تجربة الشاعر وعانقت الشمول والمطلق من خلال الاسطورة واطلاعه على الحقائق اللطيفة الهاربة في الوجود ، موفياً من ذلك الى مثل الاسرار التي تَفَطّن لها الإنسان الأول في معانقته الأولى للوجود . أمّا شوقي ، فانّه ما زال يُلْقي حكمه الخطابية التي يقبض فيها ما طغا على اللجّة من غثاء الأفكار . ولا يقف السياب عند هذا الحد بل انه يماثل بين آلام الوضع من رحم المرأة وآلام الأرض والشعوب لتخرج الانسان الجديد من رحمها : « هذا مخاض الارض » بل انه البعث الذي أحيا الأموات كلّهم في مقبرة الفداء « بشراك يا أحداثُ حان النُّشور » .

* * *

جيكور والمدينة

بدا السيّاب ، منذ قصائده الأولى ، وبخاصة في حفار القبور والمومس العمياء وهو يعاني عقدة المدينة ، تلك السّاحة الشديدة الازدحام ، الكثيرة الجلبة ، حيث يشعر المرء أنه معزول ، متفرّد بين الزّحام ، صامت في أعماق الجلبة ، مقهور ، مقسور يسير فيطأ هامته بقدميه ويُعَفِّر مثله ويحمل اليأس والتعاسة كظلٍّ ملازم . إنها المفازة اللاّهلة ؛ وعبر ذلك كُلّه يَعْروه الحنـين إلى عالم القرية او الطفولة أو السعادة ، عـلى غرار الرومنسيين . ولعلّ خيبة المدينة تتضاعف في نفسه لأنه يتصدّى لها في مرحلة الشباب ، اي المرحلة التي يعي فيها الهموم والمسؤوليّة وصراع الواقع والمثال ، فيما يقضي في القرية طفولته التي لا ينكدها الوعي الفاجع لهموم الحياة في كسب الرزق وتنازع الهوان والكرامة والحياة والموت . إنها الحالة النفسيّة وقد التبست في بيئتها الحسيّة . أولم يقل لامرتين مخاطباً الطبيعة : « أيها الأشياء التي لا حياة لها ، ألديك روح تعلق بروحنا وتكرهنا على التولّه بك » .

إلا أنّ السيّاب يتمثّل الأشياء وفقاً لمعادلات مأثورة في شعره ، أهمها معادلة الاسطورة التي يسرف فيها ويلتقفها بيسر ويحملها على كل معنى أو يحمل كل معنى عليها :

ناب الخنزير يشق يدي
ويغوص لظاه إلى كبدي
ودمي يتدفّق ، ينسابُ
لم يغد شقائق أو قمحا
لكن ملحا .

فالسيّاب يتمثّل بأدونيس الذي قتله الخنزير ، والخنزير هنا هو المدينة التي أُلقي في متاهتها او دفن بين ركامها فلم يخضبها دمه ولم يُنبت فيها الزهر او الثمر ، بل إنها ظلت عقيماً ، موات . وتصوُّر المدينة بخنزير كبير أو وحش هائل يفترس ابناءه ، يقتل الشباب والجمال هو تطوير للفكرة الاسطورية القديمة حيث كان الوحش يرمز الى البداوة والشر المتلبس في حمّى الغرائز العمياء . وقد استحال في شعر السيّاب الى نقيضه ، إلى رمز المدنيّة المتوحشة التي تفترس ابناءها وتغتذي من شبابهم ودمائهم . وهذا المقطع تحشد فيه الرّموز الخفرة ، المباشرة وهي رموز روحيّة وثنيّة ، تستشفّ روح المظاهر وعلاقتها بتنازعه لبقائه ، اي لكسب رزقه . فهو لم يتخذ القمع ، ثمة ، في شكله وظاهره بل في ارتباطه بمصير الرّزق والحياة ، اي بجوهره الوجوديّ . ومثل ذلك الملح فهو لم يفد فيه من المماثلة والتشبيه كما هو مأثور في سنّة الشعراء ، لم يأخذ شكله بل دلالته بالنّسبة الى الخصب والجدب ، والفقر والرزق والحياة والموت . الملح هنا هو رمز العقم لأن الأرض المالحة

هي أرض موات . ولقد فتح للشاعر بذلك عالماً جديداً مـــن المعاني كفّ فيه عن الافتراض والمقارنة والايهام الشعوري وانقطـــع عن الغلوّ والترهات الوجدانية وغـــدا يلامس الحقيقة الفعليّة ذات الطابع الانساني الجدّي . وإذا كان السياب يغتصب الاسطورة ، حيناً ، ويشدّها شداً ويجذبها جذباً ، او إذا كان يبتذلها ابتذالاً من ايلاجها بل اقحامها في كل معنى أو موضوع ، فانها كشفت له بعداً جديداً للأشياء اتصل فيه بحقيقتها المباشرة ، الحقيقة الفعليّة فلم يوهم بها أو يخلص إليها بالتشبيه او الاستعارة .

ولم نكد نقع ، من قبل ، في الشعر العربي على اشارة للقمح او الملح إذ ليس لهما مظهر ساطع يفيد منه الشاعر في المقارنة والمماثلة . فلون القمح ليس ساطعاً وشكله لا شأن له في تجسيد الجمال ومثله الملح. لذلك غفل عنهما الشعراء العرب ، جميعاً؛ أما السياب ، فقد أوفى اليهما عندما تبدّلت نظرته الى مظاهر الوجود ، ولم يعد يأخذ ببرقعها وما تطالع به الحواس بل بما تنطوي عليه من ارتباط حميم حيّ بالمصير البشريّ . التشبيه والاستعارة قاما على الحسيّة، والرمز يقوم على النزعة الانسانيّة النفسيّة، وهو وحده يلامس روح الشّعر الانساني الذي لا تقتصر غايته على اللّهو باللفظ واقامة المعادلات بين المظاهر والأشكال والأحجام والالوان الجاثمة ، دون الولوج الى روحها المكتومة ومعاناة الانسان المتمزّق، المفجوع بها . وقد نقابل بين هذا

المنحى الرمزي والمنحى التشبيهي من المقارنة بين المقطع السابق والمقطع اللاحق إذ يقول :

عشتار وتخفق أثوابُ
وترفّ حياليّ أعشابُ
من نعل يخفق كالبرق
كالبرق الخلّب ينسابُ

فالشاعر عاد ، ثمة ، الى الترجيح والتداعي والايهام ، لا يقبض على الحقيقة الفعليّة بل يوهم بها إيهاماً لا يقين فيه . لقد ارتد او تردّد على اسلوبه القديم في استدرار الأفكار بفضيلة اللفظة ، ولم يكد يذكر « عشتار » حتى تداعت في ذهنه الأثواب ، اي الجمال الرقيق المترف والأعشاب اي الربيع والخصب ، بل إنه ليلمّ بالجزئيات على غرار هوميرس فيذكر نعلها المتلمّع كالبرق . ومع ان الشاعر شارف الى حدود الرمز في الثياب والأعشاب ، فإن المماثلة بين التماع النعل والبرق ألتفت بين مظهرين في حدود النظر بل في حدود الإطار الخارجي .

وما تراها تكون عشتار في ذهن الشاعر ، إنها هنا جيكور ، اي القرية ذات الخصب والجمال وما زالت تخفق في وجدانه ويحنّ إليها وهو يحتضر ويتنازع بعد ان افترسه وحش المدينة . والحنين مفعم كله بحسّ البداءة والبراءة ، والقرية هي الفردوس الذي نعم فيه حيناً ، أدونيس وعشتار ، او آدم وحواء ، ثم

طرداً منه الى عالم المدينة ، يصارعان وحشها ، فيلفى أدونيس جثة هامدة أو محتضرة وعشتار منتحبة ، متمزقة الثياب والأسارير . وفي الاسطورة ان أدونيس وعشتار نعما بفرح الحبّ كل نعيم في مطلع عهدهما ، يتعانقان فيه بين أحضان الطبيعة ، بين المياه والأزهار والعطور والألوان حيث يتفجّر الخصب وتفيض أثداء الطبيعة لتطعم أبناءها . ولست تدري اذا كانت هذه المقارنة الاسطورية حدست للسياب بحدسه أم أنه افتعلها افتعالاً وتفكّر بها تفكيراً ، ولعلّ الحدس والافتعال يتآلفان في ذلك ، فكأن الشاعر تحرّى في الاسطورة عمّا يماثل واقعه ، فلما عثر عليه فاض بعواطفه ومعاناته . وتراه يتشهّى ، أبداً ، العودة الى النور والتحرّر من الظمأ ، أن يتروّى ويروّي ، أي أن تعود إليه لذّة الحياة ، كما كان في عالم الرّيف وقبل أن يمزقه غول المدينة :

لو يومض في عرقي نورُ
فيضيءُ لي الدنيا
لو أنهض آه لو أحيا
لو أُسقى ، آه لو أسقي
لو أنَّ عروقي أعنابُ

الا أن حنينه يظلُّ مخذولاً ، إذ اليأس والموت يطغيان على نفسه وقد خذلت عشتار ذاتها ، فهي وان قبّلته وعانقته لا قبل لها ببعثه واحيائه . ومؤدى ذلك ان المدينة ابتلعت جيكور في

وجدانه وانِ عشتار خلّفت حزينة تكتئب وتنتحب وقد القي أدونيس كجثة هامدة بين يديها :

وتقبّـــل ثغري عشتارُ
فكأن على فمها ظلمه
تنثالُ عـــليَّ وتنطبق
فيموت بعينيَّ الألقُ
أنا والعتمه ...

وما زال الشاعر يقتفي أثر الاسطورة ، مؤلّفاً بين واقعها وواقعه . وفي الاسطورة أن عشتار هرعت الى حبيبها الطّعين وجعلت تقبله وتنعشه وهو مضطجع اضطجاعة الموت لا يُريم. والسياب ، كذلك ، بعد ان صرعته المدينة بالكذب والنفاق والتجارة والزنى والقسوة والغربة ، ماتت في نفسه سعادته البريئة ولم يعد لذكرياته الماضية او ولعه بالقرية طاقة على تحريره من يأس الحياة وشهوة الموت ، بل معاناته الفعليّة . فأدونيس قتل، ولكن عشتار ، اي القرية ما زالت حيّة ، وسوف يأتي الرّبيع او تعبر بها الفصول ، فتزدهر ، بـــل إنه لا بعث حقيقياً إلا ببعث أدونيس ، اي بعودة الحق والجمال ، فقد ينبت القمح وتفيض البيادر وتنتشر الأفراحُ ، إلا أنها زهوة زائفة وفرح مخادع :

سيفيض البيـــدر بالقمح
والجرن . سيضحك للصبح

جيكور ستولد ... لكني
لن أخرج فيها من سجني
في ليـل الطـين الممدود
لن ينبض قلبي كاللّحن
في الأوتار
لن يخفق فيه سوى الدُّودِ

فأين هذا الحشد من الصور والرّموز من بذل الأفكار الواعية وتشابيه الغلو والايهام ، وقد افتقدت الألفاظ ، ثمة ، إطارها الذهني وغدت روحاً كلّها . فالبيدر لا صفة وصفيّة أوحسيّة له إذ لم يتولّه في شكله بل في معناه ودلالته بل في وظيفته الإنسانية الوجوديّة ، فإذا هو رمز الخير والبركة واقبال المواسم وطمأنينة العيش وفيض الطبيعة بالخير على أبنائها . والقمح هو صنوٌ له والجرن كذلك ، وقد أُدخل على تجربة الشّعر بعد ان أقام دهراً خارجها لأن شكله لا يؤاتي أيا من مظاهر الوصف والتشبيه .

وللجرن في الريف علائق ظاهرة ومضمرة بفرح العيش وطرحه ، إنه الجرن الذي يدق فيه البنّ ، أو تضرب فيه لحمة الطعام في الأفراح وفي قرعه نشيد الفرح . وفي الريف يكفّ القرويُّون عن استعماله كتدليل على الحداد ، فاذا انقضت مدّة الحزن عاد يقرع كأنه يرمز الى ان الحياة باقية وأنها أقوى من الموت . هنا الرّمز فولكلوريّ والفولكلور لا ينبت ولا

ينمو مجّانياً بل كتعبير فنيّ بديهي ، عميق عن المنازع الجوهرية لأفراح الشعب وأتراحه . الا أنّ السياب لا يكف ، مع ذلك ، عن الايهام والافتراض كقوله إنّ الحزن « يضحك للصبح » ، وهو قول مستفاد من سنّة البديع الرّومنسي حيث ينسب الشّاعر للأشياء ما لا ينتسب اليها ، أصلاً ، من الأحوال النّفسيّة ، خالعاً عليها هالةً من الوهم الشّعوريّ . وربما كان هـذا الاسلوب متّفقاً ، حيناً ، وواقع النفس إذ تعترّيها الغلواء ، إلا أنه ابتذل من الاسراف به واستحالته الى معادلة يسيرة موات. وهي تباين الرّمز الذي يكشف الحقيقة ذاتها فيما يفتعلها الوصف الافتراضي افتعالاً . وفيما دون ذلك تتجهّم الألفاظ بتجهّم التجربة ، فينضح منها اليأس ويقين القسر والإكراه بل الزّوال والموت . فالشّاعر مرتّهن الى سجن جسده في الطين العالق به ، وليس للطين هنا دلالته الماديّة عند الصّوفيين ، بل إن له دلالة الكثافة والجهل والحمأة . وما زالت المعاني تكتسي صورها ، مكثّفة ومعمقةً بها ، ومتحرّرة من التقرير النّثري . وعندما يلمّ الشاعر بالتشبيه ، فإنه ينأى به على العلائق المطروحة الدانية المتناول ، متقصياً في العلائق الطريفة المؤثرة كتشبيه نبض القلب باللحن في الوتر . وهذا التشبيه لا يقصّر عن الايحاء ونقـل الانفعال ، الا أنه لا يؤدّي وقع النّبض ذاتـه بـل بمـا قرنه به واستعاره له . والنقاد المعاصرون ، في معظمهم ، يرون ان التّشبيه وسيلة قاصرة ، وان كانت أسمى من التّقرير لانه ينطوي على انقسام ومقارنة والحقيقة الشعريّة واحدة ، لا

حاجة لها بما دونها . وترد لفظة الدّود لتدلّ على ما هو أنأى من الموت الهادىء ، بل على النتّن وحقارة المصير وغرور العواطف والقيم الانسانيّة وباطل الحياة . وقد تنكب فيه عن التشبيه وشطر إليه كيقين فعليّ مباشر ، ممّا هو أسمى فنيّاً ونفسيّاً من المماثلة .

ومهما حاولنا أن نقبض على حدود المعنى ونأسره ، فإن لهذه اللفظة الصورة ما لا حدّ له من الايحاء لأنها مفاضة إفاضة الصدق والعمق ، معاً . وهكذا يبدو أدونيس مستسلماً للموت ، لا قبل للحياة ببعثه وحتّى عشتار ، اي السّعادة ، تضمّه بين يديها كأشلاء هالكة غير قابلة الحياة . وبذلك تتحوّر الاسطورة وفقاً لواقع الشاعر ، فبينا تذكر ان عشتار وهبت حبيبها الحياة ثانية ، وانه كان يبعث ويتفتّح في الزّهر والثمر ، فان أدونيس الذي صرعته المدينة يستسلم لقدره وموته ، لأن من يدخل رمس المدينة لا يخرج منه . واني له أن يبعث من جديد ما دامت دماؤه تنحر فيها كل يوم واني له أن يعود الى الغناء وقد جفّ في فمه نسغ الحياة واستحال الى كومة من الأحطاب وأنى للحقل ان يلد القمح ما دامت جراحه لا تنضح بالدم بل بالملح :

هيهات ، أتولدني جيكور
إلا من خضة ميلادي
هيهات ، أينبثق النّورُ
ودمائي تظلم في الوادي

أيزقرق فيهـــا العصفور
ولساني كومة أعواد
والحقل متى يلد القمحا
والورد وجرحي مفغورُ
وعظامي ناضحة ملحا .

مدينة السعادة لا تولد من جديد ، إلا متى ولد الانسان القاطن فيهـــا من جديـــد . والانسان مقهور جراحه فاغرة وفمـــه أخرس ودماؤه مهدورة . وهذه الفكرة مبذولة في شعر السياب منذ البدء ، فكما ان المدينة أحالت الانسان الى حفّار للقبور ، اي الى انسان يحيا بموت الآخرين ، والحفّار هنا رمز لما هو أنأى من ذاته ، الى التاجر الذي يلتهم لحم المستهلكين ولا يحفل بمصيرهم ، الى الطبيب الذي يثري بالمرض والحاكم الذي يتنعّم بشقاء الرعيّة ، الى كل مظالم الحضارة القائمة ، حيث ينقسم الناس الى فئتين ، فئة قليلة هي الآكلة وفئة كبرى هي المأكولة . حفار القبور هو قابيل الجديد وأدونيس هو هابيل آخر ، إنه الانسان المقتول ليغتذي الانسان المتلمظ الوحش من دمه و لحمه . والمدينة هي التّي أحالت المرأة الريفية الطاهرة الى بغيٍّ يائسة . لذلك فلا أمل بالبعث ، بخروج أدونيس من قبره الا متى تحرَّر الانسانُ من العبّوديّة والرّقّ والضرورة ولم يكن ضحيّة سائغة في شدقَ المفترسين .

والسياب يعاني ، هنا ، حالة من اليأس تضاعفت واشتدّت

في نفسه حتّى عفّت على يقين البعث وإيمانه بانتصا ر أدونيس على الوحش ، اي الانسان المحبّ ، الجميل الفرح بالوجود على قوى الشرّ والظلام في العالم. وما دام ثمة مدينة تباع الأشياء فيها بالأثمان بلا تقدير للكرامة والحقّ ، فإن الانسانية تظلّ مرهونة لقبضة الشقاء والبؤس وأدونيس هو رمز لهذه الانسانية . ولذلك ترى الرموز العدمية الفاجعة تغشى هذا المقطع : من الدم المظلم ، المهدور في وادي العبث ، الى الجرح المغفور الذي ينضح ملحاً ، الى انتصار الموت انتصاراً دائماً وهزيمة الحياة والفرح امامه :

لا شيء سوى العدم العدم
والموت هو الموت البـاقي
يا ليـل أظـل مسيل دمي
ولتغـد ترابـاً أعـزاقي
هيهـات أتولـد جيكورُ
في حقد الخنزير المتدثر بالليلِ
والقبلـة برعمـة القتـل
والغيمـة رمـل منثـور
يا جيكورُ

ونهاية القصيدة أشدّ ظلاماً ويأساً من بدايتها ، وقد نزع الشاعر عبرها منازع متعدّدة ليتخلّص من وهدة اليأس ، فاذا يقينه يطغى عليه في النهاية وترى شبح الموت مهوّماً عبرها ، فكأنه لا خلود إلا للموت وليست الحياة سوى لحظة طارئة

تتقدّمه وتمهّد له . بل إن الشّاعر ليتمنى أن يستولي عليه العدم ويغدو تراباً هامداً ، فما جدوى الحياة ما دامت ضحيّة لخنزير الشرّ، وما دامت القبلة غدراً ونفاقاً ، تظاهر بالحنان والمودّة فيما هي تضمر قتلاً كقبلة يهوذا . في بداية القصيدة بدا أدونيس مقتولاً وفي نهايتها منتحراً ، اختار الموت لذاته كخلاص له من قوى الشرّ في المدينة التي هي أشبه بمغارة للّصوص . وأدونيس هو السياب بعد ان فجع بوعي الحضارة والمدنيّة وما تتألّق به من أنوار ساطعة تنطوي على النّتن والدّنس ، إنها القبور المكلّسة التي تُخفي داخلها عظاماً منتنة .

وفي قصيدة أخرى تراه يسمّي المدينة باسمها ، فكأن دروبها حبال تخنق أنفاسه ، بل إنها لتستحيل حبالاً من نار تحرق الحقول وتقتل في نفسه فرح القرية وهناءها ولا تخلّف فيها إلا الحقد والضغينة :

وتلتفُّ حولي دروب المدينه
حبالاً من الطّين يَمْضغن قلبي
ويعطين عن جمره فيه طينه
حبالاً من النّار يجلدن عري الحقول الحزينه
ويحرقن جيكور في قاع روحي
ويزرعن فيه رماد الضّغينه

وإنك ، إذا ما أمعنت في هذه الأبيات ، لطالعك فيها تعبير مكتوم عن الاختناق ، فكأن للمدينة يداً تضغط على أنفاسه وتكاد أن تُجهزَ عليه . ومع ان المعنى ما زال يقوم على فضيلة التّداعي والمماثلة بين الدّروب والحبال ، فإن نسبة الحبال الى الطين نمت إليها معاناة العبث واليأس . والطين يضمر دلالة الهوان والعبث معاً . ولا شك ان الصورة مكثفة ومعقدة ، أخذت في حدود الحدس فنمّت عن الوحشة والذلّ واللاجدوى.
وتتراءى عبر خاطره الحقول ، فإذا هي حزينة ، وينبعث حنينه لقريته جيكور ، فاذا هي احرقت وأمست رماداً في روحه . وجيكور هي البراءة والسّلام والإلفة ، هي الكسب بالكدح الحلال ، هي الأخوّة الانسانيّة ومقاسمة الأفراح والأطراح ، وقد قتلتها ، جميعاً ، المدينة وقامت ، من دونها ، مشاعر القسوة والغدر والحيلة والغربة والشعور بالتفرّد والانعزال في مواجهة الخطوب . لقد كان الشاعر يَفْرَحُ لأفراح النّاس ويحزن لأحزانهم في القرية ، يراهم فيأنس بهم لأنه عايشهم منذ الحداثة وأوثقته بهم الذّكريات والعادات وطقوس العيش. لقد أقام معهم في أحضان الطبيعة واغتبط بزهرها وثمرها وطيبها ونهارها وليلها ، فلمّا ولج الى المدينة ، كانما ولج الى جوف حوت هائل ، مظلم ، يعبر بالنّاس ، يراهم ولا يراهم ، يغايشهم ولا يختلط بهم ، لا يعاني معاناتهم ، فالتوى على ذاته يمضغ النقمة والحقد . في المدينة لا تنمو الصداقات ولا تدوم ، وإذا قامت ، فعلى الضرورة والمصلحة ، أما في جيكور فالناس

كلهم أصدقاء بالمحبّة . والشّاعر إذ انخرط في المدينة ، تولاه وعي من يلج الى بحر زاخر ، الدّاخل إليه مفقود والخارج منه مولود ، بل إنه ليلج منها الى هاوية الموت الذي لا رجعة منه :

دروب تقول الأساطير عنها
على موقد نام : ما عاد منها
ولا عاد من ضفّة الموت سار
كأن الصدى والسّكينه
جناحا أبي الهول فيها ، جناحان من صخرة في ثراها دفينه
فمن يفجّر الماء منها عيوناً لتُبنى قرانا عليها
ومن يرجع الله ، يوماً ، إليها .

والسياب يخلع على المدينة مثل أجواء المدن الاسطوريّة ، المأهولة بجن الرعب والموت ومن يقتحمها كمن يدخل في مغامرة الهلاك . لذلك تراه يساوي بينها وبين الموت ، إذ كلاهما لا يعود من يلج فيه . ولا شك أنه أسرف وغالى ، إلا أنه أفصح ، في الآن ذاته ، عن معاناته للرّعب من المدينة وهو ينمي إليها ، فضلاً عن ذلك ، صفات القفر الخالية حيث تدوّي الأصداء وتخيّم السكينة وتجثم الأشياء مجثم أبي الهول ، تنظر بحدقة فارغة وملامح شاخصة لا تريم . وكيف ينسب للمدينة مثل هذا السكون وهي ذات دوي وجلبة ؟ ذاك أنّه عبّر عن واقعها النّفسي من دون وقعها الحسّي ، فبدت له خالية

وان كانت آهلة ، إذ ما جدوى الحشد والزّحام ، ما دام الانسان لا يشفق على أخيه ولا يتعطّف عليه ولا يقاسمه همومه. فالناس موجودون وغير موجودين، في آن معاً، إذ لا خيرَ في وجودهم ولا إلفة . وقد تتمثّل له المدينة بصخرة مجدبة ، بعد أن تمثلت بقفر تدوي أصداؤه . فتربتها فاقدة الخصب، عقيم . والسيّاب يكاد لا يفطن كيف يكسب المرء رزقه من دون الأرض ويتهوّل أن يرى النّاس يحيون بالتجارة والخدمات . وفي خلده ان الرزق يكسب من الأرض وحسبُ، ويتمنّى لو تتفجّر فيها مياه القرية، لتنمي فيها الأشجار والأثمار ويعود الانسان للاتصال برحم الأرض ، ام الخصب والعطاء والمحبّة ، حيث يفرح الانسان بالكرم ويُفرح به الآخرين . بل إنها لمدينة كافرة ، بلا إله ، اي بلا رحمة وصدق وعدالة ، القوي يفترس الفقير والمخادع يستثمر الصادق وذوو الوجوه المتعددة من له وجه واحد، هو وجه الطيبة والصراحة . ولم تراه ذكر الماء في هذا المقام ، هل قرنه ام مثّله ام شبّهه بل عاناه معاناة انسانيّاً كرمز للخصب ، إنه روح الأرض وحياتها . وربما سمى الأقدمون ذلك الكناية، أي التدليل على الشيء بغايته او نتيجته أو باعثه ، الا ان الرّمز هو أنأى من الكناية لأنه يتلمّس روح الأشياء ، ضميرهـا الظاهر والمكتوم ، دلالتها الخفرة اللّطيفة من ارتباطها بسعادة الانسان وتغاسته او من علوقها به بأهداب الذكريات :

والمدينة آهلة ، تصدح أضواؤها في الليل ، حيث تبدع

فردوسها المصطنع ، كما يقول بودلير ، أعمدة جامدة ، جاثمة ، ومصابيح كتفاح مشتعل ، وحوانيت يتخلع فيها الانسان عذاره ويتعرّى الا من ورقة التين التي اكتست بها حوّاء . الا ان المصباح الانساني الأهم لا وجود له ، بل إنّه منطفىء ، انه قنديل الحبّ والألفة . فإنك لا تجده في أي دار او مقهى او سبيل :

وفي الليل ، فردوسها المستعاد
إذا عرش الصّخر فيها غصونَه
ورصّ المصابيح تفّاحَ نـار
ومدّ الحوانيت أوراق تينه
فمن يشعل الحُبَّ في كل درب
وفي كل مقهى وفي كل دار
وتخضلّ من لمسها ، من ألوهيّة القلب فيها ، عروق الحجار

أو لم يقل الانجيل ليس بالخبز ، وحده ، يحيا الإنسان ، المال لا يحيي بل يميت ، يولّد القسوة والنفاق والتنكّر وليس أمر السعادة أمر مال يقتنى أو يكدّس ، بل أمر مشاعر ، هو أمر الحب والرحمة والمؤاساة . ألا يشعر المرء انه وحيد أمام قدره ، معزول ، مهزوم . ولهذا تتراءى له ان المدينة مقفرة ، يعدو في الشارع ليطفر من وحدته فاذا الدرب آهلة بوجوه الغرباء ، ينظرون اليه ولا يؤنسونه ، غريب يلتقي غريباً ، بل شبح يعثر بشبح ويتولّى عنه . ويدلف إلى المقهى ، فـاذا

الوجوه التي طالعته عابرة ، تطالعه من جديد وهي قائمة ، شاخصة ، فاذا آوى الى داره ألفاها خاوية ، قانطة ، الجار ليس أخاً لجاره ، كما هو في القرية ، بل هو وجه قريب بعيد، معروف ومجهول في آن ، معاً بل إن الأمر هو أنأى من ذلك وأفدح منه ، لأن إنسان المدينة ليس عابراً مجهولاً ، أو جاراً معزولاً ، او رائد مقهى مذهولاً ، بل إن له مخلباً قاتلاً يبضع به لحوم البشر ، اليد العاملة في الرّيف ، يد الكدح والرّحمة ، يد المصافحة بالطيبة والسّلام ، تتحوّل الى مخلب دام ، جارح .

ومن يُرجعَ المخلبَ الآدميَّ يداً يمسح الطفلُ فيها جبينَهُ
وتخضلُّ من لمسها ، من ألوهيّة القلب فيها ، عروق الحجار

ولا يزال همُّ الأطفال يَصحب الشاعر في معظم قصائده لان عذابهم هو العذابُ المطلق ، الصافي ، بل إنه الظلم المطلق لأنه ينهش في أحشاء بريئة . ومن منا لا يتساءل حزيناً ، أنى لأبنائنا ان يحيوا في هذا المجتمع الماكر ، المخادع ، المفترس ومهما عني المرءُ بأولاده في منزلهم ، فان سعادتهم لا تتــمُّ ولا تتحقّق إلا في المجتمع . وأطفال القرية ليسوا هكذا . كما الأيدي هنا ناعمة الروح وان كانت خشنة وايدي ابناء المدن ظاهرها ليّن الملمس وفي قلبها ناب ومخلبٌ .

وكما قال الانجيل لا تعبدوا ربّين : الله والمال ، فإن ابناء المدينة طردوا إله الرّوح من حاضرتهم وتعبدوا لإله الذهب والمال الذي يلتمع ويتخطّف الأبصار والألباب :

وبين الضّحى وانتصاف النّهارْ
إذا سبّحت باسم ربّ المدينه
رحى معدنٍ في أكفّ التجارْ
لها ما لأسماك جيكورَ من لمعة واسمها من معانٍ كثارْ
فمن يسمع الرّوحَ، من يبسط الظلّ في لافح من هجير النضار

ورب المدينة هو المال ، يدور في دوّامة بين التجّار ، يثير اللّهفة ويشغف الأبصار ، المال هو رمز المادّة والغريزة ، في سبيله يسفحون القيم ويبذلونها ويمتهنون الظلم والقسوة والنفاق أما الرّوح ، فإنها مطرودة من المدينة ، أو أنها تقطن فيها مستوحشة ، واجفة ، يتلظى من دونها الذّهب ويتوهّج ويحرق مثل الهجير اللافحة . المال هو العبد والسيّد في آن معاً ، هو سيّد المدينة وخادمها ، لا يشعر المرء بضرورته وحتميته كما هو الأمر في المدينة . الناس يهرولون ويعدون ليكسبوه ، فإذا هو كالسّراب يفرّ من أيديهم ، من جديد ، فيلحقون به ويكادون لا يقبضون عليه حتى يتولّى أو أنهم يحتفظون به ويحرصون عليه، فلا يهبهم الطمأنينة ، بل يعروهم بالقلق ، نار آكلة تسعّر في النفوس . هذه المدينة هي بابل التّاريخ ، مدينة الفسق والفجور والقتل والثراء الفاحش يجمعونه من عرق البؤساء وكدحهم ، إنها مدينة البغاء والجنون ، يأكلون لحم المسيح ويشربون دمه :

وفي كل مقهى وسجن ومبغى ودار :
« دمي ذلك المــاء الذي تشربونَــهْ
ولحمي هو الخــبز ، لو تأكلونَهْ »
وتمــوز تبكيــه لات الحزينــهْ

ويحاول الشّاعر أن يرتدّ الى جيكور أن يحييها ويقيم فيها بجسده أو بروحه ، ولكنّ جيكور نفسها تهدّمت ، اغلقت أبوابها وهدمت بيوتها واعتراها الفقر ، فبدت كأطلال داثرة. لا قبل له بالقيام في المدينة ولا بالعودة إلى جيكور ، إنه متوزّع بينهما ، بين حاضره وماضيه ، بين واقع البؤس والحنين الى السّعادة ، يولّد في ذهنه قرية وهميّة بالحنين والذكريات :

وجيكور من غلّق الدّور فيها ، وجاء ابنها يطرق الباب دونَهْ.
وجيكور خضراء مَسّ الأصيلُ ذرى النّحل فيها
بشمس حزينَهْ
يمد الكرى لي طريقاً إليها
من القلب يمتدّ ، عبر الدّهاليز ، عبر الدُّجى والقلاع الحصينهْ
وجيكور من دونها قام سور وبوّابة واحتوتها سكينه
فمن يخرقُ السُّورَ ، من يفتح الباب ، يدمي على كل قفل يمينهْ

فجيكور هي العدن او الفردوس المفقود ، كان مقيماً فيه ، لكنه طرد منه ، وهو يحاول ان يعود إليها ، إلا ان سور اليأس والهمّ والوعي يقوم دونها ولا قبل له بهدمه ، وأنى للإنسان

أن يعود الى طفولة العواطف وبراءتها ، ان يقبع في القرية وهي تنزلق من تحت قدميه ، يرتحل ابناؤها الى المدينة وتقفر إثرهم المرابع والمراتع ، وتسكن جلبة الأحياء وهزج الأطفال والرجال في أفراحهم . لو عاد اليها لشهد مأتمها ، لا عرسها ، وكما اقيم سيف النّار ليمنع آدم وحواء من العودة إلى الفردوس ، أقيم شبح الفقر والهجر على أبواب جيكور . هكذا استحالت الى حلم ، يُحييه بالوهم ، في عالم الخيال ، يمتطي إليه جواد الحلم :

على جواد الحلم الأشهب
أسريتُ ، عبر التلال
أهرب منها ، من ذراها الطوال
من سوقها المكتظ بالبائعين
من صبحها المتعب
من نورها الغيهب

إنّه الحلم ذاته ، يبدعه في خياله ليلتقي قريته السعيدة الّتي افتقدها ، يعايشها بالوهم ، بعد ان استحالت عليه في الواقع . يحن اليها بعد أن سئم من خمور المدينة وشرورها المكسوّة ببراقع المظاهر المخادعة وآفاقها المحوَّة ، المموّهة الّتي لا ترى ومخادعها الّتي هي مواخير . الا ان جيكور امحت وزالت وهي لا تتعطّف ولا تستجيب :

من يتنزل المصلوب عن لوحه
من يطرد العقبان عن جرحه

من يرفع الظلماء عن صبحه
ويبـــدل الأشواك بالغـــار
أوّاه يا جيكور ، لو تسمعين
أوّاه يا جيكور ، لو توجدين°

لقد صلبته المدينة ، وليس من ينقذه ، إنه يستجير ويستغيث بماضي السعادة ، بالذكريات ، بالقرية ، الا ان الموت يزحف إليه ، ، بل إنه يقيم في حالة من النّزع ، لا يحيا ولا يموت ، يعاني آلام المخاض دون ولادة :

نزع ولا موت
طلق ولا ميلاد
من يصلب الشاعر في بغداد°

وهو يتمنى ان يقذف البركان نيرانه والفرات طوفانه . وقد يتوهم حيناً ان لقاء السعادة قد تحقق إلا أنه يدرك في النهاية أن جيكور ماتت ولن تولد من جديد :

جيكور ، نامي في ظلام السّنين

إنّه اليأس من المدينة ، بل من الحياة والمدينة ، فكأن الزّمان زحف به إلى اللارجوع وقامت أمامه عقبات وتعقيدات لا جدوى من الانتصار عليها . وفي قاع هذه التجربة المتشائمة ، النائحة نستشفُّ الصراع بين الخير والشر في نفس الشّاعر ، الخير هو السّعادة والشر هو التعاسة ، القرية خير والمدينة شرّ .

لذلك تراه يفزع اليها ليتحرّر من ضياعه ونصبه ، يحن إلى الصّيف وزهره ونداه ، بل إنه يحنّ لما هو أنأى من ذلك إلى بعث الرّوح من جديد ، بعد ان قتلت أو طردت في مفازة المدينة ، لم تغذّها محبّة ولا إلفة ولم تأنس بصدق او برفق ، لقد جفّت ونضبت واستوحشت في عزلة شبيهة بالموت :

ابحث في الآفاق عن كوكب
عن مولد للرّوح تحت السماء
عن منبع يُروي لهيب الظّماءْ

وربّما أكل الشّاعر من مآكل المدينة كلّها واحتسى ماءها، لكنه ظل جائعاً ، لم يَرْتوِ ، وظلّت عظامه تصطك بالصقيع والبرد ، لا يعرف دفئاً ، وعيناه مظلمتان ، رغم الأضواء والمصابيح المبهرجة :

جيكور أين الخبز والماءُ
والريح صِرٌّ وكل الأفق أصداءُ
بيداء ما في مداها ما يبين لنا
درب لنا ، وسماء الليل عمياءُ

فالعودة من المدينة هي كالعودة من رحلة الصّحراء، رفيق ولا ظل ولا ماء ولا مأوى ولا سبيل ، ليس ، ثمة ، سوى الضنى والارهاق والحنين الى ربوع الأهل حيث المحبّة التي تغتذي بها الروح .

ويتمادى الشاعر بتمثيل وحدته في المدينة ، فيتوهم أنه مقيم لوحده في حرائه ، وهو الجبل الذي نزل فيه الوحي على النبيّ ، وقد سدّت منافذه عليه خيوط العنكبوت أي خيوط العزلة ، يشاهد نور عمره يشحب ويغيب ويحتسي ما احتساه المسيح على الصليب أي الخل والماء :

هذا حرائي حاكت العنكبوتْ
خيطاً على بابه
يهدي إلى الناس ، إني أموت
والنور في غابه
يلقي دنانير الزّمان البخيل
من شرقه في سعفات النخيل
جيكور يا جيكور خلٌّ وماءْ
ينساب من قلبي ..
أوّاه يا شعبي

وإنك لترى أن الشاعر ما زال يولج تجربته في باب الاسطورة يؤلّف بينها بالاشارة غير المستفيضة ، ذاكراً الحراء جبل الفكر والتأمل والوحدة ، مقيماً فيه عبر مدينة الضّجيج والتنافس والاستباحة ، منقطعاً الى الرّوح في معترك المادة . كما أنه ما زال ينزع منزع الكناية والرّمز كالخلّ والماء ، وهما من من مشتقات التكنية الحديثة في الشعر حيث أُدخلت ألفاظ إلى حظيرته ، أقامت دهراً منبوذة عنه لأنها لا تتصف بالدّلالة

الحسيّة السّاطعة التي كان يخلب بها شاعر الوصف والتشبيه . وهو إذ يتخذ الصّورة الرّومنسيّة يؤثر منها أشدّها صفاء وابتكاراً ويدعها مخضوبةً بالمعاناة الوجوديّة من احساسه بغدر الدهر ومراوغته . وربما أوفى التجسيد إلى ذروة صافية في تمثل النور يلقي دنانير الزمان من شرفة النخيل . ولقد برىء الخيال الرومنسيّ ، ثمة ، من داء الانثيال والانجذاب وراء ذاته بما لا طائل نفسيّاً من دونه . وهذه الرّومنسيّة الطارئة هي أشد تماسكاً من الرومنسيّة التي طالعتنا في حفار القبور والمومس العمياء حيث كانت الألفاظ تتجاذب وتحشر حشراً ، والصورة تنشق إلى صور متعددة بنوع من الهذيان الخاوي . وتكاد قصائده الأخيرة تتصف بدقةالعبارةالمنسابة في إحكام،العبارة الّتي يتدنّق فيها باللّفظ ويعنى بتثقيفه وتحكيكه ، دون أن تخمد جذوة التجربة ويجفّ نسغها .

وفي مقطع آخر من القصيدة يسطع وعي الحرمان في المدينة ويبدو وحش القسوة والغلاء ، الرغيف الباهظ الثّمن الذي لم تخبزه يد الوالدة او الجدة او الشقيقة او الجارة ، هو بارد، صلب ، جائع لا شبع فيه :

الشمس أم السنبل الأخضر
خلف المباني رغيفْ
لكنّها في الرّصيفْ
اغلى من الجوهر

والحبّ : « هل تسمعين
هذا الهُتافَ العنيفْ

وقد تنحصر آية الحنين الى القرية في نهرها « بويب » إذ يستحيل الى نهر السّعادة الماضية والطفولة والذكريات والنّدم ، متمثلا إياه في يأس الذكرى كجرس يقرع في خاطره الموحش وقد غار في الماء بانهيار برج الأيام والماضي وغرق في لجة الزمن :

بويب ... بويب ..
أجراس برج ضاع في قرارة البحرْ .
الماءُ في الجرار ، والغروب في الشّجَرْ
وتنضحُ الجرار أجراساً من المَطَرْ
بلورها يذوب في أنين
فيدلهمّ في دمي حنين
اليك يا بويب
يا نهري الحزين كالمطر .

فثمّة رؤيا فاجعة ، من تهدّم برج الماضي ومشهد للذكرى الواقعيّة عندما كان يبصر حامـلات الجرار عند الغـروب والشمس تفعم الاشجار بأنوارها الصّفراء . وهذا المشهد هو مشهد الطفولة النازحة في صورة رومنسيّة ، مكرورة ، وان وردت مُكثّفة تلمح إلماحاً موحياً . إلا أن السيّاب يؤدي لهذا

المشهد ما هو أنأى من عاطفة الحنين والفولكلور ، رامزاً به الى خير الطبيعة وإلفة القرية والكدح الجميل في سبيل عيش شريف ، بل إن فيه رمزاً لاتصال الانسان المباشر بينبوع الطبيعة واغتذائه من أثدائها . فعبر الشكل الرّومنسي يضمر ظـلالا وجوديّة حيّة ، لأنه اجتاز مرحلة العواطف الطائشة ، أو المقتصرة غايتها على ذاتها الى تلك العواطف الجديّة المرتبطة بتنازع الرزق والسعادة والحياة والموت . ولم ترى يتخذ المطر هـذا الحجم في شعره ، وهل انـه أبقاه كمظهر من مظاهر الطبيعة المقفل على ذاته، يصف حبّاته وغيومه وقصفه وخطفه؟ للمطر في شعر السيّاب بعد وجوديّ لا حدّ له، تآلف فيـه الايقاع الوجودي واجواء العبارة الوثنية التي تتعبّد لمصادر الرزق في الطبيعة كتعبير عن فرحها بنعيم العيش وتمجيداً للحياة . وهـو إذ يشير إلى الماء يعيده إلى أصله المطر ، ويتوهّم أنه يسمع وقعه في الجرار الملأى . فالماء والمطر والنهر هي الفاظ متباينة لمعنى واحد . ثم تتطوّر التجربة الى الوجدانيـة الخالصة عندما يدلهم الحنين في قلب الشاعر الى النّهر . الا ان الحزن يكسوه ، لأنه يسير في مجرى العبث والسّدى ، لا يروي ولا يُخْصب لأن ابناءه فرّوا عنه وخلبتهم خلابة المدن ونزحوا الى عالم الشقاء .

وفي قاع تلك التجربة يطالعنا بما يماثل تجربة المهجريين في الحنين ، الا أنها تجربة أوغل في الوجدان ، كما ان الشاعر

يتحرّى لها عن رموز تعمقها فلا تقتصر على حدود الألم السّادر بل على نوع من الحسرة على البراءة والالفة أمام براقع المدنيّة المغتذية من لحوم أبنائها . حنين السيّاب هو حنين انساني صامد، مقيم لأنه صادر عن موقف ورؤيا من الوجود . وحنينه لبويب ليس حنيناً لمائه او له بالذات ، بل للأصول والجذور الأولى المتصلة بها سعادة الانسان الشريفة ، السعادة ، لا اللّذة ، القرية تمنح السعادة المتعافية التي لا يعقبها ألم او ندم والمدينة تمنح اللذة التي اشتراها الحفار وباعتها المومس ، ولكنها لذّة منكودة ، مخضبة بالألم ، لذة وجلة ، خائفة من ذاتها لأن عقابها في ذاتها . هكذا نفهم ما تمنّاه إذ قال :

أوَدُّ لو عدوتُ في الظّلامْ
أشدُّ قبضتي أجمع شوقَ عام
في كل إصبع ، كأني أحملُ النذورْ
إليك من قمح ومن زهورْ

فالشاعر يتقمّص التجربة الوثنيّة تقمصاً وجدانيّاً ، على غرار المصريين والبابليين القدماء ، عندما كانوا يحملون نذور القمح والزهر الى ضفاف النيل ودجلة والفرات ، ممجّدين الطبيعة ، والدة الخير والرزق والرّفق ، إنه نوع من الشّكر بل التّسبيح . هنا اتحدت الاسطورة اتحاداً عضوياً بالتجربة ، نمت في قلبها بل صدرت عنها كما يصدر التّفَس والخفقان ، وقد تخيّر اللّيل للتدليل على الوحشة التي تعروه من دون ذلك النهر

أثر افتراقه عنه . ومؤدّى ذلك كلّه أن الرّزق كان مبذولاً ، أصلاً ، في الطّبيعة ، تهبه بلا مقابل وبلا شرط ، اما الحضارة ، فقد ارتهنت الرزق وجعلت له مقابلاً وحددت له شروطاً إذا أخلّ بها استحال كسبه وأملق صاحبه . فالتجربة ما زالت بين القرية والمدينة والفطرة والمدنية ، يؤثر الأولى لأن الانسان يعبّر فيها على حريته وكرامته وسعادته ، فضلاً عن رزقه .

وتتولى الشاعر ، من ثمة ، مثل النزعة الصوفيّة إذ يودّ ان يتّحد بالنهر ويذوب فيه ويتحوّل إليه ، متملياً من جماله وخيره في آن ، معاً :

أود لو أطل من أسرّة التّلال
لألمح القمر
يخوض بين ضفّتيك ، يَزرع الظّلال
ويملأ السّلال
بالماء والأسماك والزَّهَرْ
أودّ لو أخوض فيك ، أتبع القَمَرْ
وأسمع الحصى يصلّ منك في القرارْ
صليل آلاف العصافير على الشجرْ

والطبيعة متوحّدة ، ثمة ، أيّ تَوَحُّد في لوحة بين القمر والنهر والتلال الممتدة كأسرّة للرّاحة والهناء ..هذه مظاهر الجمال والجمال صنو الخير وربيب لذلك تواردت في خاطره

الاسماك والزّهر . وكما يعانق الحبيب حبيبه ويغلّ في حناياه ترى الشاعر يتمنّى ان يخوض في مائه ، ان يلاصق جسده الماء، يتحسّسه ، يضمّه ، يريد أن ينفذ الى قاعه حتّى يسمع صليل الحصى في أعماقه . ذاك ضرب من الحلوليّة في روح الطبيعة ، لا تقتصر على الابتهالات الرومنسيّة بل على نوع من المذهب الوجداني والوجودي ، معاً ، كأنما يحاول الشاعر ان يغل بذلك في روح أمه الطبيعة . أوليس الشعر هو ، في النهاية ، تعبيراً عن روح الوجود وحلولاً فيها . وما ضر أنها أمنية خائبة ، ما دامت علاقة الانسان بالطبيعة هي علاقة حياة وموت وخير وفقر ؟

الا ان الرومنسية ذات المنزع المجاني التي تستشفّ الكآبة في كل ما يطالعه الشّاعر تتنفّس في بعض الصُّور كما في قوله :

أغابةٌ من الدُّموع أنت أم نَهَرْ
والسمك السّاهر هل ينام في السّحرْ

فالصورة المتمثّلة في غابة الدّموع لا جدوى منها وهي تَنْبو عن السّياق ، إلاّ أن نفترض لها تأويلاً مُصطنعاً كالقول إن مياه النّهر هي الدموع التي يسفَحُها للفراق . وما هي الضرورة التي اقتضت على الشّاعر ن يتساءل عن سهر السّمك ونومه ؟ إن السيّاب لا يزال يهذي هذيانه ، حيناً ، عندما تستولي عليه طرافة الصورة المتسمة بسمة الجمال الخاصّ .

وفي نهاية القصيدة تعذب وجدانيّة الحنين وتتخذ مثـــل طابع الاعتراف والبوح :

والیوم ، حين يطبق الظّلام
واستقرُّ في السرير دون أن أنام ...
أحس بالدماءِ والدموع كالمطرْ
ينضحهنَّ العالم الحزينْ
أجراس موتى في عروقي ترعش الرّنين
فيدلُّهم في دمي حنينْ
إلى رصاصة يشقّ ثلجها الزّؤام
أعماق صدري ، كالجحيم يشعل العظامْ

والظّـلام يمثّل قاع اللّـوحة في القصيدة ، عـلى غـرار الرومنسيين ، لأنَّ زهرة الحنين تتفتّح في اللّـيل ، إذ تتنصّت النّفس لذاتها وتستثار كوامنـُها وأشواقـُها ، وحينَ يغلو الوهم ويتعاظم ، فيتمنّى المرء ما يُشبه المستحيل ، في اللّيل تحضر الشاعر مآسي الإنسانيّة كلّها ، فيشعر ان الدّم والدّموع تنز من جسد العالم الجريح الباكي ، وتنبعث صور الموتى في خاطره كأجراس الذكرى ، وتغمره السويداء واليأس ويتمنّى لو يطلق على ذاته رصاصة النهاية .

وجملةُ القول ان النّهر الذي تغنّى به الشّاعر هو نهـر الطفولة والذكريات ، نهر الخصب والحياة والسعادة ، وقد أقام الشاعر على جوع وظمأً منذ ارتحاله عنه . وفضلاً عن

الوثاق الوجداني تمادى الشاعر في تجربتـــه حتى مكّن لهـــا بالجذور الوجوديّة شبه الموضوعيّة بالاسطورة ومعاني العبادة وطقوسها في نوع من النّفخة الوثنيّة المتعبّدة للخصب . وقد ترجح ، كذلك ، بين الرومنسيّة والصوفيّة ، موفياً الى أبعاد من الوجد قلّما ألمّ بها شاعر من قبل في موضوعه . كما تسلسلت القافية عبر القصيدة ، متنوعة ، تحتضن النّغم وتدخره وتضمره بالذّهول والإيحاء ، توجز العبارة وتكثفها ولا تدع فيهـــا منفذاً للألفاظ الطارئة او الدّخيلة الّتي لا محلّ حتميّاً لها .

هكذا تمثل الصراع بين الفطرة والمدنيّة في شعر السيّاب وقد طبعه بطابعه الخاص وقد مثل في شعره عنصر الفاجعة أوالحتميّة التي لا تتفجّر تجربة شعرية من دونها . فالسيّاب لم يتصايح ولم يتعاول ولم يفتعل الأزمة او يجري فيها على تقليد شعريّ مقتبس ، بل إنها كانت فاجعة حياته الفعلية ، فيما انحدر من الرّيف الى المدينة وعـــاد من المدينـــة الى الريف ، متوزّعـــاً متمزّقاً ، الرّيف يؤنسه لكنه يضيق عن طموحه ، والمدينة تمكن له في الطموح ، لكنّها تبتلعه في جوفها الكريه ، المنتن . وقد بدا كالشلو بين فكي هذه المأساة ، ارتهن لها وجدانـــه وارتبطت بها سعادته وتعاسته ، كرامته وهوانه ، تحقيقه لذاته وفشله ، وقد كان البعد الوجداني نقطة انطلاقه في التجربة ، او الجرح الذي تصعّدت منه آلامه وآهاته ، ومن ثم ترافدت عليه تجارب الآخرين وتعمّق انفعاله بالثقافة والتأمل ، فارتبطت

تجربته الخاصة بتجربة الانسان العامة في التاريخ ، كما أنها اتسعت واتثقت بالقيم الانسانيــة الأخرى الـتي يتنـازع بها ويتخاصم فيها المرء ومصيره المحتوم . وقد كان تعميــق التجربة وتوسيعها محاولة منه للنزوع من الخاص ال العام ومن الجزء إلى الكلّ ومن الطارىء الى الدّائم ، المقيم ، اي انه نزع من الذّاتيـّة الّتي هي في أصل التجربة الشعرية الى الموضوعية الّتي تمنحها صفة الحقيقة الفعلية ، الدّائمة فيما هو أنأى مــن الانثيالات العاطفيّة وترّهات الغلوّ الحمقاء وخطابيّة التعميم والاطلاق والحماس حيث تستبيح الأزمة الخاصة قيم الوجود وتنزو عليها وتسفهها ، فكان الشّعر هو رفض ونقد ونقض للجدّية والرصانة في المعاناة . التجربة الذاتية هي مادّة التأثير والتأثر لأنها تضفي على الأشياء ظلال الانفعال ، اي انها تدع القارىء يحيا التجربة ويعانقها كأنها جزء من ذاته ؛ وثمة بون بين معاناة الأشياء والتفكّر بها ، المعاناة لها صفة الحتميّةوالالزام في العواطف بحيث يغدو المرء الذّات و لموضوع في آن ، معاً. اما التفكير ، فإنّه يَعزِلُ بينهما وتحل اللامبالاة محلّ لمعاناة وتفتقد الأفكار ، بالتالي ، قدرتها على التأثير . وفي نزوع السيّاب من الذّاتية إلى الموضوعية أو في تأليفه بَينهما عثر على رموز قديمة ، جديدة تغافل عنها الشعر العربي في تاريخه الطويل لأن أوضافه وتشابيهه وألفاظه كانت مكرورةً ، متناسخة آمن أصحابه معها ان المعاني مطروحة في الطّريق وأنّ الشعراء لم يغادروا متردّماً فيها . وبعد ان كان الشاعر يقف من المظاهر

موقف المشاهد ، الواصف ، اتّحد بها في معاناته للوجود وشطر الى قيمها الانسانيّة بدلاً من قيمها الشكليّة .

إلا أنك لست تدري إذا كانت تجربة السياب بذاته قد عثرت على الاسطورة باهتداء من نفسه وحدسه ، أم أنه تلقّف من الشعر الأجنبي او من شعراء آخرين انتصرت هذه الأساطير في بلادهم . ولقد الحف السياب ، خاصة بذكر أدونيس وعشتار والمسيح ، متولياً ذلك بالتصريح ، حيناً ، والتلميح ، حيناً آخر ، ولست تدري إذا كان قد التقى بأدونيس في تأمله الخاص وتماثل المعاناة أم أنه اتّخذه من الكتب والقراءات . وقد تبدو أشدّ غرابة الأساطير المسيحية التي يبثّها او يتقمصها في شعره ، وهذه الأساطير ليست مستفادة من بيئته ، ولا عقيدته ، اي أنه لم يعايشها بالمعاناة والذكريات كمظاهر الريف وتقاليده وعاداته ولم يتحد بها اتحاداً وجدانياً . والواقع ان المسيح هو الشاعر الأكبر في الشعر المعاصر ، لأنّه عانى محنة الوجود الانساني كلّه وتوسّل عليها بالكلمة والألم وصلب على صليبها . وكلّما تحرّى الشّاعر رفيقاً له في شعوره بالغربة والندم والاضطهاد وتألب الأعداء والمنافقين والجهّال ، وسلطة المال والنفوذ والكهان والتجار ، كلما عانى آلام الانسانية الواقعة تحت نير المرض والعاهة والغيب اطلّ عليه وجه المسيح وأشرق له كالنّور في الظلمة . ولسنا نعني بذلك ان السياب غدا مسيحيّ

الايمان ، بل مسحييّ المعاناة او أنه التقى بالمسيح وأخذ كل منهما بيد الآخر عبر تطوافهما في مفازة الوجود .

وماذا تعني له جيكور في ذلك كُلِّه ؟ ولم تراه اتّخذ قريته ، من دون سواها وسمّاها باسمها ؟ لعلّها النزعة ذاتها التي ألّف لها الصفة العامّة . جيكور هي ذات الشاعر في التربة حيث غرست ونَمَتْ ، إنها ذاته ككل ، بل إنها الشاعر في الطبيعة متحداً بالماء والهواء والصباح والليل والأشجار والأزهار والأثمار وبالناس من أهل وأصدقاء وناعماً بنعيم الإلفة . وهل ان الشاعر في معانقته للمستحيل يقتضي المستحيل، اي ايقاف عجلة الزّمن. وركب الحضارة والتمدّن او ما يدعونه تقدّماً ؟ إن السيّاب كسائر الرومنسيين او معظم الشعراء الآخرين يرفض الحضارة ما دامت صنواً للتّعقيد في النفس والسلوك البشري وافتقاداً للفطرة والبراءة والصدق والبركة في استدرار رزق الحياة . إنه يرفضها ما دامت تستعبد الفرد كأداة هينة لها ، وليس كغاية في ذاته ، يرفض القسوة والغربة والمال والقنية والرفاهية الجسدية الكاذبة المخادعة التي توهم الجسد بالراحة ، فيما هي تهلك الرّوح . وهو يتّفق في ذلك مع جبران وأبي شبكة والشابي وبودلير مع تباين في الألوان والأشكال . الحضارة بالنسبة اليه هي حضارة الروح والفكر وبراءة العواطف والمحبّة وما ينفع الانسان أن يربح العالم ويخسر نفسه ؟

وللصراع في نفس الشاعر بين القرية والمدينة بعد آخر ، هو بعد سياسي ممتدٌّ من البعد الوجداني . وإذا كان قد تنازع ، من قبل ، تنازعاً مريراً بين البراءة والفطرة والمحبّة والنفاق والزّور والحقد ، فإنه يتنازع في البعد الجديد بين العدل والظلم ، متخذاً من بغداد رمزاً للاستبداد والقسوة ، حيث يرتع الأقوياء والمتآمرون والدسّاسون ويملق الضعفاء والأبرياء والصادقون . وبذلك تتمثل له بغداد بصورة المبغى الكبير حيث تفقد القيم كلها ويتحلل الانسان من قيود الأخلاق لتبرز فيه غرائزه الوحشية الشّرسة :

بغداد مبغى كبير
لواحظ المغنيّه
(كساعة تتكّ في الجدار
في غرفة الجلوس في محطة القطارْ)
يا جثّة على الثرى مستلقيه
الدود فيها موجة من اللّهيب والحريرْ .

والمغنيّة هي رمزٌ آخر للمدينة ، للفسق والفجور ، عيناها تتحملقان بالحشد كحدقة الساعة في ساحة عامّة . فعبر الجموع والحشود تهيمن عينُ الفجور البلقاء ، الشرّ يترصّد فريسته ويتحرّى عنها لا تغفل له عين ولا يرف له جفن . وعن أي حقد صدر الشاعر في تمثيله لبغداد بمبغى كبير ؟ بيوتها ومحلاتها ومؤسساتها ، ما ظهر منها وما استتر ينضح

فسقاً وفجوراً . أهلها ، جميعاً ، متآمرون ، بنطق أو بصمت ، مع الشرّ والظّلم وكل ينتهبُ حصّته من وليمتها الدّاعرة ، المشبوهة . بل إن بغداد أشبه بجثة مهترّئة ، يرتعي فيها الدّود وينبعث ، موجة إثر موجة ، إنها جثّة هائلة تملأ المدينة كلها وينبعث منها النّتن الكريه . إنه الشعر ، هكذا ، يفرض يقينه ورؤياه ويعفّي على ما دُونه : انه اليقين الانفعاليّ المترسّب في قاع النّفس كرصيد أخير من تنازعها مع قوى الشرّ والظلام. وهذا اليقين لا حاجة له بما دونه ، لا تعوزه البيّنة ولا يقتضي له البرهان ، إنه اليقين الحاسم المطلق الذي يرتسم بالصّور وهي صورة قد تبدو غير واقعيّة او غير ممكنة ، إلا ان الخيال يراها ويترسّمها فيما هو أنأى من الفهم والتقرير . وإذا كان الشعر ليس صنواً للأخلاق ، فإنه قلّما يتحرّر منها لأنها تمثّل الجانب الذي يواجه به الشاعر الناس والحياة . والصورة تنطوي ، هنا ، على فكرة أخلاقيّة بل على حكم أخلاقي ، إلا أنه ليس الحكم الواعي المتبرّر بكل تبرير ، بل الحكم الضمني العميق الصّادر عن حتميّة المعاناة . فالسّخط والغضب هما اللذان ابتدعا صورة المبغى والجثّة ، إنها المثيلان الحسيّان للحركة النفسية وهما أنأى من كل تمثيل وتأويل آخر لأن حدس الشّعر لا يخطىء . وهنا ، أيضاً ، تلتقي التجربة الذاتية بالتجربة العامّة إذ توهم الشّاعر ان فشل السّعادة والحريّة والكرامة تأدّى عن فشل البيئة والمجتمع وقيودهما ، فكيف تنبت زهرة البراءة

وشجرة الكرامة والبطولة وجذورهما تمتّصان من تربة الفسق والشرّ .

وللزمن في تلك المدينة الفاجرة مدى آخر ، إنه يتمطّى ويتباطأ ولا ينتهي :

بغداد كابوس : ردىً فاسد
يجرعه الرّاقدُ
ساعاته الأيام ، أيامه الأعوام والعام النيـّر
العام جرح فاغرٌ في الضّمير

إنه مرّة أخرى السّأم والغربة في المدينة ، أيام لا طـَعـْمَ لها ، يترقّب المرء انصرامها لعلّه يقع على جديد ، إثرها ، لكنها لا تنصرم بل تجثم وتقيم ، متماثلة ، متناسخة . وهو ينشق ، عبرها ، ريح الموت ، هواءً فاسداً ويقيّد بقيد لا يُرَى ، يشعر أنه عبد مستعبد وان جرحاً دامياً يسيل في نفسه ولا يلتئم. وإذا كانت هذه الأبيات تتخذ شكل الهجاء الاجتماعي ، كما أثر في شعر ابن الرومي والمتنبي وأبي العلاء ومن إليهم ، فان فيها تعبيراً عن وطأة المجتمع على الفرد وشعوره بالهلاك تحت وطأته . وليس للشعور بالقهر ، ثمة ، باعث وجداني وحسب ، بل إن له باعثاً سياسياً :

ونحن في بغداد ؟ من طين
يعجنه الخزّاف تمثـالاً

دنيا كأحلام المجانين
ونحن ألوان على لجها المرتجّ أشلاءً وأوصالا

فهذه الطينة هي طينة العبوديّة يتصرّف بها الظالمون على هواهم ، يقيمون منها دمىً يعبثون بها ؛ والحاكم هو ذلك الخزّاف الماجن ، السّاديّ الذي يلهو بمصائر قوم لا حول ولا قوة لهم . والطين هو كناية عن انعدام الإرادة والعزم ، أفاد الشاعر من خاصّة الطواعية فيه ، فضلاً عن دلالة هزال الحال. وبغداد مدينة فاقدة العقل ، تطفر فيها النزوات ويجن جنونُها وتخلّف الأشلاء والدماء ، يتصرّف الحكام فيها بأرواح النّاس وكأنها هباءٌ لا شأن له .

وتتماثل في ذهنه بغداد وعمورة مدينة الفسق والفجور في التاريخ :

أهذه بغدادْ
أم أنَّ عامورَهْ
عادت فكان المعادْ
موتاً ؟ ولكنني في رنّة الأصفاد
أحسست ماذا ؟ صوت ناعُورَهْ
أم صيحةَ النّسغ الذي في الجذورْ

وقد التمعت في نهاية القصيدة التماعة التفاؤل والبعث في رموز خفرة كالنّاعورة وما توحي من أدوات الخصب والنّسغ

وما يوحي من انطواء الحياة تحت ظاهر الرّكود والموت .
والناعورة والنّسغ هما من الألفاظ التي أولجت الى حظيرة الشعر المعاصر ، بعد أن نبذت منه ، دهراً طويلاً ، لان الشكل الوصفي منتف عنها . الناعورة لا جمال لشكلها أو أنه لا يتّصف بشكل ساطع ، أخاذ يخلب العين او أيّة حاسّة من الحواس ، ومثل ذلك النّسغ ، فهو خفيّ لا شكل له او أنه مموّه ، ضائع ؛ ولم يكد الشاعر يحفل به أو يتنبّه إليه لأنه أخذ بالطبائع الظّاهرة للأشياء . واذا كانت الناعورة لا ترتبط بالحسّ ارتباط الدّهشة في شكلها ، فانه ترتبط بمصيره في كسب الرزق واستدرار خير الطبيعة واستخراج الخصب والبركة من رحمها . وللنّسغ مثل هذه الوظيفة الحياتيّة ، وهو صامت ، مكتوم ، لكنّه فاعل لأنه يمتلك مادّة الحياة ، فالسياب يتوسّل أدوات الحياة الفعليّة ، المباشرة للتّعبير عن الحياة حيث يبرأ الانفعال من حماسه وطيشه وعماه ويخلص جوهره ويُضيء من اتحاده بجذور الوجود العاقلة . ففيما تنطوي عليه الناعورة والنّسغ حقيقة فعليّة وليست افتراضية ، فيه واقع وجوديّ ، انسانيّ خفتت فيه حدّة الغلوّ وزالت ترّهاته ونزواته من اهتدائه الى غايته ، بعد ان كان الشعر يبذله ويسفهه في التعاميم الحماسيّة الفاشلة . وهكذا ، فان الشعب الهالك ، المائت ستدور ناعورة الحياة فيه ويستيقظ نسغه الهاجع ، فيحيا ويبعث من جديد ، فلا يعود طينة أو جيفة متناثرة الاشلاء ، بل تنهض فيه مقومات الحياة وتدور عجلتها أو تنمو شجرتُها . واهتداء

الشاعر الى التعابير الموحية الفعلية انقذه من الخطابية والحكم والأحكام الواعية وهي آفة الشعر الملتزم . فالناعورة التي تستخرج ماء الحياة أقوى من ناعورة الدم والموت ، ولولا ذلك لزال الوجود :

ليعوِ سربروسُ في الدّروبْ
في بابل الحزينة المهدّمه
ويملأُ الفضاء زمزمه
يمزّق الصّغار بالنيوب ، يقضم العظامْ
ويشرب القلوب ، عيناه نيزكان في الظّلامْ

السيّاب يتكنّى بالأسطورة عن واقع بغداد والعراق بعد أن اشتدّت عليه وطأة السّلطة وأحدقت به وأحصت عليه أنفاسه . وربّما اتّخذ الاسطورة ، ثمّة ، كذريعة له يتّقي بها الطّغيان ، ممّا جعله يُطيل السّرد فيها ، يُوشّيه بالصّورة الايحائية النابضة ويتنكّب عن الفكرة الصريحة ، المباشرة . ولنا أن نتساءل ، ثمة ، إذا كانت الاسطورة تستقيم في صلب هذه القصيدة ومتنها ، أم أنها تنبو عنها أو تقحم عليها ؟ إن سربروس كلب اسطوريّ ، كما قدّمنا ، وقد ذيل عليه السياب في ديوانه بالقول : « سربروس هو الكلب الذي يحرس مملكة الموت ، في الأساطير الإغريقية ، حيث يقوم عرش « برسفون » آلهة الربيع ، بعد ان اختطفها إله الموت . وقد صوّره « دانتي » في الكوميديا الالهية حارساً معذّباً للأرواح الخاطئة . وهذا

التفسير اقتضى عليه اقتضاءً لأن الاسطورة فاقدة الصلة بوجدان القارىء والشاعر ، جميعاً ، لا تضفرها ولا تخفرها هالـة الذكريات والعلائق العاطفيّة التي لا حدّ لها في الاساطير الأخرى التي تحيا في ضمير الشعب وتتصل بمعاناته لحياته وقدره . ومتى افتقدت الاسطورة تلك الوشائج استحالت إلى نوع من المعرفة الذهنيّة أو الفكرة الثّابتة وفي حدود البيان تغدو صنوّاً للكناية وإن كان الانفعال الذي بثّه الشّاعر فيها حرّكها وأخرجها من أطر المعرفة الباردة .

وحقّ الاسطورة أن تكون حيّة في خيال الشّعب ، مرتبطة بأفراحه وأطراحه ، تمثل المعاناة العامّة التي خلص اليها ، فهي مفاضة عن الوجدان العام ولا حياةَ أو معنى لها إلاّ به.وإقامة الحدود بين الأسطورة الفنيّة والاسطورة اللافنيّة أمر ليس باليسير إذ قد يصحّ فيها ما ساقه المعريّ بشأن الشّعر إذ قال ان « الغريزة تقبله على شرائط ، إذا زاد أوّ نقص أبانَهُ الحسُّ ». ولا تعدو الاسطورة هذا الرّأي ، فان منها ما تتقبّله الذّائقة وتسيغه ومنها ما تنبذه وتلفظه . وفي هذه القصيدة تضاعفت اسطورة سربروس بتمّوز وعشتار وَمَثُلَ على مسرحها ثلاثة أشخاص اسطوريين ، يتنازعون ويتصارعون فيما تَنسحب إثرهم ، أو تُضمر ، عبرهم ، كنايات ودلالات تُلمح الى واقع العراق السياسيّ . ولسنا نزعمُ بذلك أن الاسطورة تفقد مبرّرها الفنيّ ، وان كان السّرد فيها يُضعف من تكثيفها

وايحائيتّها . ولقد اجتهد السيّاب أن يحيي تلك الاسطورة شبه الموات ، القابعة في بطون الكتب ، من دون الوجدان ، فبثّ فيها من معاناته لواقع الظّلم ووحّد بين الطّاغية وسربروس كلب الجحيم ، متخذاً منه أداة للتجسيد بعد أن نقله من جحيمه الى بابل ، وهي في خلد الشّاعر صنو الجحيم ، تصلي ابناءها بمثل النّار من الظّلم والقسوة . فهذا الكلب المقيت يعدو في الأزقّة والشّوارع ، ينبح ويعول ويطلب الضحايا في مدينة خزّبها الطّغاة والمارقون . إنّه كلب النّار ، خصّ بقدرة على البطش ، يمزّق الأجسام ويحتسي القلوب كما يحتسي الخمرة . وهذه الصّور ترسم واقع الطّاغية الذي يقضي على الأطفال إذ يفدون على عالم مشوّه ، ممسوخ ، يفترسهم فيه الرعب والبؤس . والطفولة هي صنو الخلوّ والفرح في ذهن الرّومنسيّ وهو إذ يخصّها بالبؤس فانما يمثّل أفدح الفواجع الإنسانية .وقد كان للسيّاب، في آثاره كلها، حنين دائم الى عالم الطّفولة سيذكى ويلتهب في وجدانه وهو يصارع الموت وينحدر الى عالم الظلمة وقد كان وهج الطفولة وذكرياتها يتألّق في ضميره كرمز للحياة والسّعادة اللّتين يودّعهما وهو يشعر ان قدميه تنزلقان الى القبر . ولقد تتخفّف وطأة الظلم على الفرد الراشد الذي يحتال لها بوعيه أو يعاقب بها على ما جنته يداه بما يخالف إرادة الحاكم ، أما التعسّف بالأطفال ، فإنّه التّعسّف المطلق، العاطل عن أي مبرّر ، الخالص من كل شائبة .

وفي معظم قصائده يبدو الشّاعر كمن يتقدّم الى مقصلة الظلم وهو يحمل أطفاله بين يديه في منشهد دامع ، دام تتكامل به صورة الضحيّة . ولقد تشكّلت الاسطورة ، ثمة ، بشكل متباين واتخذت صفة تحريضيّة ، شبه هجائيّة وجمح بها الغلوّ ليترسّب أقلّه في وجدان القارىء ؛ الا ان أمراً ما يظلّ ينبو في ذلك كُلّه إذ نلفى الصّور مسرفة ، ربّما طغى عليها الانفعال المباشر واحتضنه خيالٌ تمثيليٌّ لا إبداعيٌّ . فمشهد الكلب الذي يمزّق ويقضم ويحتسي القلوب هو مشهد فاجع بذاته ، ومعناه قائم في متنه أو أنه طافر منه ينزو نزواً ؛ والصّورة الفنيّة تهدّىء من روع الانفعال وتحتضنه وتستبطنه وتطويه وتنشره وتخفي معالمه وتموّهها لان الانفعال الحادّ ، المباشر هو صنو الوعي في قتله لنشوة الرُّوح واستثاره وتفرُّده . وفي معظم القصائد السياسيّة يتردّى الشاعر بالشعارات او الألفاظ والصُّور المباشرة التي تصعق وعي القارىء بحدّتها من دون جدّتها . ومثل هذه الألفاظ والصور تجلّت في قول الشاعر : « يمزّق الصغار ، يقضم العظام ، ويشرب القلوب » . فألفاظ « مزّق وقضم ، والعظام وشرب » هي ألفاظ مباشرة لأنّها تحمل في القصيدة معناها الملازم لها في أصول اللّغة وطبيعة التّداول والدلالة . لا شك أن انفعال الشاعر تفتّق لها بوجه إبداعيّ من نسبة التّمزيق إلى الصغار والقضم الى العظام والشرب الى القلوب . إلا ان مادة التأثير فضلاً عن نقطة انطلاقه تأدّت

من اللّفظة الحادّة التي يتماثل معناها فيما بين النثر والشعر . ويخيّل الينا أن السيّاب حمل الاسطورة وغصبها ونقلها وكيّفها لتوافق انفعاله ، فهي لم تنثل عليه انثيالاً ، او ان معاناته لم تكن اسطوريّة بل واقعيّة وقد جلببها بجلباب الاسطورة وما للأسطورة ما ينتمي ، أصلاً ، للواقع . فهو قد أخرج ذلك الكلب من مكمنه في الجحيم بإرادته وبضرورة الكناية والتّقيّة ووصف افتراسه بألفاظ واقعيّة ومشاهد تحمل الإثارة بذاتها . ولنقل إنه انتحى جانب اليُسر في التّمثيل وان الرّؤيا النّائية فاتته ، فتلقّف من الإنفعال وجهه العاصف الهائج . ولا مندوحة لنا من القول بأن الفاظ : « مزّق وقضم ، وشرب » هي الفاظ نثريّة تطفو على لجّة المجاز وتُخفته أو تكبته .

وربّما سما ، من بعد ، الى شيء من المعاناة الابداعيّة في قوله :

عيناه نيزكان في الظّلامْ
وشدقه الرّهيب موجتان من مدى
تخبىء الرّدى

فالرؤيا استقامت من تمثيل عينيه تمثيلاً غايته مقتصرة على ذاتها ، كأنهما حضرتا عليه حضوراً في الذّهول أو حلّتا في خياله بشعلة من الإنفعال الخفي لا بد شاهد هما بعين داخليّة ، وكذلك أسنانه وتموّجها وقيامها كالمدى في فمه ، فكأنّه كلب أبا كالبتيكيّ ، خارج ، فعلاً ، من ديار الجحيم . إلا أنّ

النّزعة التّحريضية تَثِبُ به من جديد في الشّطر الأخير بقوله : « تُخبّىءُ الرَّدى » وقد أزجى الشّاعر الصّور الى غايته وتنفس بها عن حقده ونقده . وآفة الالتزام أنه إذا ما رسا عند حدود النزوة ولم يحلّ في ضمير النّفس ويتسرّب إلى خفاياها ونواياها ، يجهض بالشعارات واللعنات ويسوق الشّاعر بشكل واع يحوّله من مشاهدة الحقائق الى تعليلها وتأويلها وتبيان غاياتها ونتائجها. وذكر الرّدى في هذا المقام افتضح التيّار الإلتزامي الذي يَسُوقُ التّجربة من الخارج . ذاك كان أمر الطّاغية الكاسي ثــوب الاسطورة ، المُتَقنّع بها كقناع ، ليَسْتُرَ ملامحه الحقيقيّة . ولا بدّ من استطلاع اسطورة أخرى ترمز الى الضَّحيّة البريئة ، أي الشّعب ، ولتكن اسطورة تمّوز ، عشير السيّاب وأليفه ، قامت بينهما مودّة ووحدة حال لكثرة ما استدلّ عليه وتداوله في شعره . وتموز هو الإسم الآخر لأدونيس ، جفّ نسغهما وابتذلا وحالا الى ما يشبه الرقم الميت لشدّة ما تعوّذ بهما الشاعر. لا شك ان تداوله لهما يتباين تعليلاً وتفصيلاً ، وقد يخطفان في نبذة صورة أو أنه يسرد في وصف حالهما أو حال أحدهما كما هو شأنه في هذه القصيدة :

ليعو سربروس في الدروب
وينبشُنَّ التّرابَ عن إلهنا الدّفينْ ،
تمّوزنا الطّعينْ
يأكله ، يمصُّ عينيه إلى القرارْ

يقصم صلبه القويّ ، يحطّم الجرارْ
بين يديه ، ينثر الورود والشّقيقْ
أواه لو يُفيقْ
إلهنا الفتيُّ ، لو يبرعم الحقولْ
لو ينثر البيادر النضار في السّهولْ
لو ينتضي الحسام ، لو يفجّر الرّعود والبروق والمطر.

وتموز هو الشعب العراقي ، جعله الشاعر قتيلاً في مطلع المقطع ، ثم إنه وصفه بأوصاف القوّة والحياة فيما يليه . لقد طعن ودفن ، ثم إن سربروس ينبش عنه التراب ويمتصّ عينيه ، وما جدوى قوله أنه يقصم صلبه القويّ وانه يحتضن الجرار ويتحلّى بالورود والشّقائق . الجرار هي رمز خفر للخصب والزهور رمز لاقبال الحياة وسعادتها ، وأنى لتموز ذلك وهو ملحود في قبْره . ذاك كان دأبه حيّاً ، يقتفي الخصب خطاه وتمتلىء جرار الخير وتزهر أشجار الجمال . ولكانت الصورة تستقيم فيما لو جعل سربروس يفترس هو ذاته تموز الحيَّ ويمثل به وينثر آنيته وطيبه . إن التقصّي في قصائد السيّاب والصّور التي تنمو بها وتخطر فيها يفضح تفسّخ الصورة ، أحياناً ، وانشقاقها على ذاتها وتناقضها ، وتسفيهها ، بعضاً لبعض . ولقد أشرقت في صورة الجرار لمحة إسطوريّة مبدعة ، تتضوّع عبرها ، أنفاس الوثنيّة المشغولة ، أبداً ، برزق الانسان بين يدي الحياة ، إلا أنها طُمست والتبست في زحمة التفاصيل

الّتي يعرّي بها السيّاب قصيدته ، فتتعثّر وتتتعتع بيْن يديه . ولسنا ندري ، ثمة ، إذا كان سربروس قد فاجأ تموز في نعيمه فقتله أو أنه ألفاه قتيلاً ، فمثّل بجثته . واذا كان الشّعر ترفةً من الالهام والتّنزيل واستحضاراً للحقائق الماجعة في غَيْب النّفس ، فإنه ينطوي على بناءٍ عضويٍّ مُحْكم ومنطقٍ حدسيٍّ مستور يمنعه من الردّة والتآكل ، بعضاً ببعض .

ومهما يكن ، فإن السيّاب يتوقّع نهوض شعبه من رمس التّاريخ ، بل يتمنّى ذلك ويحلم به ، فيستقيم أمر الحياة ويفيض الخصب ، أن يبعث تموز حيّاً بقوّته وجماله تلك أمنية السياب الدائمة ، يتباينُ التّعبير عنها في دواوينه ولكنها تظلّ تخفق ، مبشّرة بقيام عالم جديد على انقاض العالم الهرم في وطنه . وتموز الجديد لا يفد بهدوء في احدى العشايا ولا يخطر كالمسيح برحمة واختفاءٍ ، بل إنه يجيءُ مع الرّعود والبروق والسُّيول ، اي في قلب العاصفة والثّورة الدّامية . وكدأب السيّاب في تآكل أجزاء صوره ، بعضاً ببعض ، تراه يتمثل البيادر حيث تلتمع خيرات الأرض كالذّهب والبراعم الّتي تزهر بها الحياةالجديدة يتمثّل ذلك ويتوق إليه ثم يتمنّى انفجار الرّعود والبروق والسُّيول ، أي الثّورة . والنموّ العضوي السّويّ يقتضي أن تتقدّم الثّورة فورة الخصب إذ يلفى ، إثرها ، بلا طائل ، أو أنها تُهلكه وتأتي عليه . ولعل تموز وهو إله ، قادر أن يجترح معجزة الخصب والثورة ، وان يصونه عبر العواصف الّتي

تعصف والسيول التي تطمّ . بل إن للشّعر سويّة ونمواً وتكاملا فإذا اختلّ أقلّه اختلّ جلّه وانعدمت فيه آثار اليقين وعاد صنواً للهذر والهذيان . فأين هذه الصور المجتلبة من قوله :

ونحن إذ نبصُّ من مغاور السّنين .

هنا استقامت الصّورة وبلغت غايتها واستحضرت الحقيقة في بعدها القصيّ ، ولم تعلّلها أو تحللها وتجتزىء بها . وهذا ما كنّا نشير إليه وننوّه به في قولنا ان الشّعر هو قيام في حضرة الحقيقة وان حقيقته حضوريّة ، يغني حضورها عمّا دونه ، فلا تعوزها قرينة أو بيِّنة . الحقيقة الشعريّة كاملة وشاملة ، تجمع البعد والعمق والصّدق في لحظة متفوّقة قاطبة . إلا أن هذه اللحظة لا تيسّر للسيّاب الا فيما تتحد ذاته كلّها وتنهمر وتنصهر بعضاً ببعض ، فإذا صحا عن ذلك ، عاد الى الهتاف والصّياح والحسد والتأليب في صور شبه مباشرة وعارية :

ترى العراق يسأل الصغار في قراه
ما القمح ؟ ما الثّمر
ما الماءُ ، ما المهود ، ما الاله ، ما البشر
فكل ما نراه
دم يَنزّ أو حبالٌ فيه أو حُفَرْ .

لقد أولج الصغار الى القصيدة من جديد ، ولعلّه ينطق باسمهم ويأسى ويختنق لهم بل إنّهم هم الّذين ينطقون ،

ثمة ، بصوته ، ويغالون غلواءه في التنديد بالمظالم . فهؤلاء لا يعرفون خيرات الطبيعة ، لا عهد لهم بقمحها وثمرها ومائها ، ولا عهد لهم بمهودها حيث ينامون نوم الرّاحة والخلوّ ، فكان الحياة متروكة بلا إله لقدرها الدّامي .

وفي المقطع الأخير من القصيدة تظهر عشتار ، تجمع أشلاء تموز وتضمّها في السلّة كالثمار ، وسربروس يعدو إثرها ، يعضّها ، يمزّق ثوبها ، ينبحها ، يُلَطّخ دمها الجديد بالدّم الفاسد القديم الذي يفيض من شدقيه ؛ الا أنها تمضي .

ويخيّل إلى القارىء في نهاية مطافنا مع هذه القصيدة أن الاسطورة التي جلّلتها وجلببتها ليست الاسطورة التي تخلص إليها المعاناة الجديّة عندما تتّسع وتتعمّق وتوفي الى الشّمول ، ليست الاسطورة التي تتفتّح بتلاتها وتزهر في الرؤيا الحتميّة المنبجسة من لاوعي النفس كالحلم ، وانما الاسطورة هي هنا أداةٌ ووسيلة لم تلتحم بالتّجربة في البداهة ولم تنثل منها وانما كستها من الخارج كالزيّ الفاشل ، اللّقيط . الشّعر يعانق الاسطورة عندما يتنامى ويسمو حتّى يعانق المطلق وينحلّ في غيب النّفس والعالم ، عندما يتسرّب الى روح الكون ويتلاشى فيها . الاسطورة تطلّ على الشاعر في الذروة الروحيّة عندما تسقط عنه أعباء المادّة والعقل الجاثم والمنطق المبيّن والتقرير والتجريد والفهم والإفهام ، هي شيء من الاحساس بصوفيّة العالم حيث تضمحل حدوده المرسومة في الحسّ والعقل وتنبري

روحه الأولى ، حرّة ، مبدعة ناهضة من تحت ركام المعارف والعواطف والمواقف التقريرية المسبّقة.وليس فيما نسوقه، ثمة، لغو أو غلوّ وانما هو يقين فعليّ ولولاه لافتقدت الحقيقة الشعرية وانتفت واستحال الفنّ الى مباراة في صناعة التعبير والتصوير . بلى الشّعر ، هو في نهاية مطافه ، تعبير عن روح العالم ، عن ضميره ، هو نوع من العودة الى العيش في قلب الأحياء والاسطورة هي المعبر والمآل . وربما تماثلت الحقيقة الاسطورية والحقيقة الدينية . أما السياب فقد امتهن الاسطورة وارتهنها ، جذبها واغتصبها وسخّرها للطفيليّات والأعراض والجزئيات وشدّها الى السّرد ، فتفلّتت وفرّت عنه روحها ولم يقبض منها إلا على الاسماء والأحداث فاتخذت شكل الذّريعة واللّغز بدلاً من الرّمز .

واذا كانت الاسطورة قد لبّدت أجواء القصيدة وجعلتْ لها معنى ظاهراً ومُضمراً ، فقد خطفت ، عبرها مقاطع بريئة من تلك العاهة ، تتنفّس بنفسها وتنطق عن هموم الوجدان الحيّ كقوله :

أكانت الحياةْ
أحبَّ أن تعاش ، والصّغار آمنينْ
أكانت الحقول تزهرُ
أكانت السّماءُ تمطر
أكانت النساءُ والرّجال مؤمنين

بأنّ في السماء قوّةً تدبّرُ
تحسّ تسمع، الشّكاة، تُبصر
ترقّ، ترحم الضّعاف، تغفر الذّنوبْ
أكانت القلوب
أرقّ، والنفوس بالصّفاء تقطُرُ

وإذا كان هذا المقطع عاطلاً عن زخارف الصّور والرؤى وحلل الاسطورة وأزيائها، فإنه يصدر عن جرح في الوجدان ونوع من التّساؤل الصّادق المعبّر عن سعادة الحياة وقناعتها وإلفتها ووحدة مصير أبنائها كعائلة متضامنة في منازل الطّبيعة ويطلّ الله عبر هذه التّجربة كقوّة حائرة، محيّرة، واليأس ملحد، كافر. ترى أتركت الحياة في مفازتها بلا منقذ ولا نصير؟ الظّلم يجهز على كل إيجابيّة في النّفس، حتى الايمان يقتله، حتى الله ويخلّف الحياة تُدوّم في دوّامة العبث والموت.

أما رصيد التجربة الأخير، فيقتصر على الصّمود، اي البطولة، الصّمود الذي يرتضي به الانسان قدر الظلم والبطش، يركد ولا يستسلم، مؤمناً ببزوغ فجر جديد تتوهّج فيه الدّماء المهدورة كالشعاع الضاحك:

... سيولد الضّياءْ
من رحم ينزّ بالدّماءْ.

لعلّ الظلم طارئ على الحياة، ينشىء مملكة هاوية متزعزعة

وملك الحق والجمال والفرح هو الذي يدوم، إنه الفجر الحقيقيّ، فجر الرّوح المعتصمة بذاتها ، لا تبذلها للخوف والرعب ولا تهبها للظّلم ، إنها وحدها الحقيقة الخارجة من رحم الحياة الطّعين .

وتدنو الى ذلك كلّه قصيدة « مدينة بلا مطر » فكأنها تجربة مردّدة على إيقاع متماثل في الاسطورة والرّؤيا . تلك مدينة تتأجّج فيها نار غير منظورة ، لا لهب لها ، فهي نار معنويّة ، إذا جاز التّعبير لا مقرّ فيها للرّاحة ولا للسّلام، ابناؤها يحيون في نار من نفوسهم . وربّما خطف بارق أمل وأخمدت جذوة الألم وخيل الى القوم أنّ تموز الخصب قد بُعث وقامت الأفراح لبعثه ، إلا ان أنين المرض يطمّ ويطغى وصفير الرّياح يزمجر ، أي ان البؤس يغالب الفرح والأمل ، والفقر والعاهة يلازمان الانسان المتروك لقدره ، الموطوء تحت نعال الظّلم . وما دام الشّاعر قد ألمّ بتموز فلا بدّ له من أن ينتهي إل ذكر عشتار، وقد خوت غرفاتها وانطفأت نارها لا تصنع خوابي الغلال والخمور والفرح ، فهي متعبة ، لا تشبع ولا تطعم ، يداها فارغتان ، وعيناها باردتان كالذّهب ؛ وقد تبدّلت صورة عشتار بين القصيدتين ، فبينما كانت تجمع اشلاء تموز ، ثمة ، وتبعث الخصب والغلال ، إذا بها تلفى قاسية القلب ، متحجّرة لا تحنّ ولا تلين ، ولا تشفع بتضرّعات الجياع والبائسين . عشتار ، هنا ، هي العراق الماحل الذي لا يدرّ على أبنائه ولا

يُطعمهم ، العراق الذي يفيض خيره ويُستأثر به ، رغم أن الطبيعة وهبته كُلَّ خصب :

وفي غرفات عشتار
تظلُّ مجامر الفخّار ، خاويةً بلا نارِ ...
ونحن نهيم كالغرباء من دار الى دارِ
لنسأل عن هداياها ،
جياع نحن وأسفاه . فارغتان كفّاها
وقاسيتان عيناها
باردتان كالذَّهب .

ومنذ « المومس العمياء » تتكرّر هذه الفكرة كالايقاع الثابت أو كالخاطرة الملازمة وهو يكاد لا يتمثّل كيف أن خير الطبيعة الغامر لا يعمُّ أنباءها ، جميعهم . إنّها عشتارُ العقيم ، العاقر ، أو عشتار التي تعرَّت مائدتها وفرغت جرارها ، بل إنها عشتار الفاقدة الحياة ، عشتار الوثن ، لها عينان ولا تبصران ، كأعين التماثيل بل كأنّهما من ذهب كثيف ، يتألّق ولا يخفق . هنا عشتار الصنم البارد ، متحجرة ، القلوب تضرع والأيادي تتشفّع ، وهي مقيمة بلا حراك . وهو الشّعر الكبير هكذا ، يحلُّ فيه اليقين ويأخذ به دون أن يفسِّره أو يعيه أو يجلوَه لذاته . وفكرة الوثن ليست واعية ، ثمّة ، ولا صريحة أو مصرّح بها وإنما هي قائمة أو مبثوثة في ضمير القصيدة يتحرّك الشاعر بحركتها ولا يقبض عليها أو يتلمّسها لمس اليقين . ولقد

ظلت الاسطورة تتضوّع ، بذلك ، وتنهال انهيالاً من قلب الذّهول والشاعر يفضّ بهـا الحجب حتى يفترع كثافـة الذّهب ويلج الى قلبه . وربما تداول العربيّ الذّهب في شعره، وتلقّف ما سطع وتتأجّج منه في لونه وشعاعه ، جارٍ في ذلك على سُنّة الوصف المأخوذ بأشكال الأشياء وألوانها ، لقد أقعى منه عند سطحه وقناعه ولم يحلّ في روحه ولم يفقه معناه ، لأن معاناته كانت ، غالباً ، وجدانيّة ، لا وجوديّة ، أما السيّاب ، فانه نفذ من الشكل الى الجوهر والمعنى واكتشف ما في الذّهب من كثافة وماديّة مُطبقة ولا مبالاة مُروِّعة ، مُضنية . بلى ثمة أسطورة وأسطورةٌ أخرى في الشِّعر ، واحدة حائلة ، زائلة ، فاشلة ، وأخرى لها التفاتة الغَيْب وحدقته الباطنيّة .

ومأساة التوجّس والتوقّع ماثلة في القصيدة ، تصحبها فاجعة الرّزق المعسور وانحباس السماء وعقم الأرض :

سحائب مبرقاتٍ ، مرعدات دون إمطار
قضينا العام ، بعد العام ، بعد العام ، نرعاها
وريح تشبه الإعصار ، لا مرّت كإعصار
ولا هدأت ، تنام وتستفيق ونحن نخشاها
فيا أربابنا المتطلّعين بغير ما رحمَهْ
عيونكم الحجارُ نحسُّها تنداحُ في العتمَهْ
لترجمنا بلا نقمَهْ
تدورُ كأنّهنّ رحىً بطيئاتٌ تلوك جفونَنا

حتّى ألفناها
عيونكم الحجارُ كأنّها لبناتُ أسوارِ
بأيدينا بما لا تفعل الأيدي ، بنيناها

فالشّاعر يتوقّع أن يَصلُح أمر بَلَده وينهمر الخير على ابنائه . والخير بالنسبة إليه هو المطر ، أي الماء ، لم يقتبسه اقتباساً وان كان الشّعر العربي قد أنهكه وقتله ، وانما عاناه معاناة لأنه ابن الرّيف والماء والينبوع والنّهر والخضرة والمراعي ، الأرض هي أم الخصب والمطر أبوه . والسيّاب في كرهه للمدينة والمدنيّة وفسق الحضارة ونتن جيفتها لا يرجو أيَّ خير من الصناعة او التجارة بل إنّه يمقتها لأنها تحوّل قرية الطهارة الآكلة خبزها بعرق جبيهنا الى مبغى كبير ، تباع فيه القيم كلّها حتّى الأعراض . لذلك تراه يتردّد ، أبداً ، على ذكر المطر ، لانه هو الينبوع الحقيقي للخصب والرّزق ، لا يأكل به المرء لحم أخيه ولا يختلس ماله بالخدمات الفاقدة النّخوة ، بل يستدرّ أثداء الأرض أم النّاس كلهم ، ترضعهم أحياء وتضمّهم إلى أحشائها أمواتاً . الخير ينزل من السّماء ويصعد من الأرض ، إلا أن غيوم العراق تدلهمُّ وتطمُّ وتخطف وتقصف ، فإذا هي خلّبٌ واذا الأرض ، من دونها ، جافة الحلق ، يابسة الأحشاء . وكيف يفسّر ذلك كلّه بالنسبة الى العراق ؟ إن المطر كان ينهمر ،أبداً، فيه والغلال تنمو وتتكاثر ، إلا أن ذوي الأطماع والطغاة يأكلونه أو يخزنونه في خزائنهم.

ولعلّ السياب كان يحلم بأن يعمّ خير الطبيعة جميع ابنائها ، فلا تمطر وتخصب لقلّة فاجرة وتقحل وتمحل لكثرة مملقة ، متضوّرة . لعلّها الأنفاس الشيوعيّة تخفق وتضطرب في ضميره المكتوم ، لا بل إنّها النّزعة الإنسانيّة التي ترى في الخير شرّاً إذا كان سبيلاً الى الأثرة . إنّهم الحكّام الطغاة ، آكلو أتعاب الشعب وهادرو عمره ، عيونهم هي الأخرى جامدة ، باردة ، عيونهم من حجارة ، ترجمهم بالغضب والقسوة ، حجارة لا ينعكس فيها أيّ ظلّ من ظلال الحنان والمعاناة . ولقد ولج الخوف منها الى ضمائرهم ، يصحبهم في الليل وهم نيام ، يطل في غيلان الظلمة . عيون سادية تدورُ كالرّحى بتثاقل لتسحق وتمحق . بلى إن العين هي سراج النفس، بل إنّها النّفس كلّها مطلة إلى الخارج ، لذلك ترى الشاعر يستطلع أحوال النّفس وقسوتها من عينها الجافّة القاسية .

إلا أن لهذه الصورة بعداً وجدانياً آخر خبره السياب وعاناه بالخوف عندما كانت السّلطة تفصله من عمله وتلاحقه وتتبع خطاه بالمخبرين أو تُطلِقُ رجالها في أثره ، يستكشفون مكمنه وهو هارب في الرّيف او فارّ الى ايران والكويت . عينا السلطة لم تشعّا قط بالحنان للسياب ، كانتا متحملقتين به ، فاجرتين ، يتبعان خطاه أينما حلّ ، يحسّهما في ضميره بالداخل لا مخبأ ولا مكمن له عنهما ، لقد حلّتا في نفسه . والصور الماثلة ، ثمة ، هي مفاضة من أعماق وجدانه ، منثالة من جرح

في نفسه لم يندمل . هكذا تتطعّم التجربة الخاصة والعامة في الشّعر وتغدو الذات الفرديّة رمزاً للمجموع . وقد المح الى ذلك بل أوضحه في قوله :

عيونكم الحجارُ كأنّها لبناتُ أسْوارِ

ولقد رشح السّور ونضح من وجدانه العميق، من شعوره بالسّجن وافتقاد الحيلة وسبل الفرار من الظلم والإضطهاد والبطش . ذاك سور قائم، أيضاً ، في نفسه، فأين هذا البوح العميق اللاواعي حيث تتضوّع الصور وتتكشّف من الألفاظ النثرية المباشرة التي طالعتنا فيما نماه ، الى سربروس من تمزيق وقضم ونهش وما أشبه .

ومن ثمّ تكتمل الصورة الاسطوريّة الوثنيّة في قوله :

عذارانا حزانى ذاهلاتٌ حَوْلَ عشتارِ
يفيضُ الماءُ شيئاً بعد شيءٍ من محيّاها
وغصن بعد غصن تَذبُلُ الكرمَهْ
بطيءٌ موتنا المُنسلُّ بينَ النُّور والظُّلمَهْ

ففي هذا المقطع شيءٌ من طقوس العبادة القديمة عند الوثنيين حيث تدور العذارى حول النّصب لاستدرار الغيث والبركات . إنه دوار باك ، ذاهل ، دوار الجوع والإملاق ، فقدت ينابيع الخير وذبلت الكرمة ، شيئاً بعد شيء . والكرمة هي ، أيضاً ، من الرّموز الموحية ، لها هالة الأساطير وان لم تكن اسطورة

لقدمها وعراقتها واتصالها بمصير الانسان الأوّل السّاعي الى
الى كسب رزقه والانتشاء بفرح الحياة . بل إن للكرمة معنى
السعادة والمواسم والأعياد ، رمز الاقبال والعطاء . فإذا جفّ
نسغُها كان ذلك نذير شؤم ، دلالتها تتخطّى ذاتها الى الحياة
وابنائها ، يباسها نذير لفقرهم وبؤسهم وهلاكها مقدّمـة
لهلاكهم . ولا تزال التّجربة في ذلك وجوديّة مفعمة بروح
القدم ، موحِّدة لمصير الإنسان منذ أن فتح عينيه وانفتح وعيه
لشرائط المصير البشري في البداوة . والإنسان الأول لم يكن
تبع نظريات بل إنّه كانَ ينساقُ بالغريزة ويهتدي بهديها ،
أفراحه واطراحه متصلة اتصالاً حميماً بتنازعه لبقائه وصراعه
مع غوائل الطبيعة والزّمن . ولم تكن طقوس عبادته إلا تعبيراً
عن تلك المعاناة ، وهو لم يقدّس الكرمة إلا كتعبير عن فرحه
بنشوة الوجود ورضاه بعطاء الأرض . والسيّاب وان كان قد
أفعم ذهنه بالثقافات والنظريات والعقائد ، تراه يرتدّ عندما
يواجه مصيره وحتميّاته القاهرة إلى الجذور الانسانيّة الأولى
والى ينابيع الغريزة المتحرّكة بحركة غامضة لتنجي الانسان
وتُحييه . وذاك هو الفرق ، مرّة أخرى ، بين الموقف الوصفي
والموقف الوجوديّ ، فالكرمة لم تعد بشكلها ولونها بل بمعناها
وضرورتها بالنسبة الى الحياة . ولقد تخطّى بذلك الرّيف والحنين
الى منازل الأهل والأصحاب ، تخطّى ذلك الى عهد البداوة
والوثنية عندما لم يكن الانسان قد وطىء بلعنة الوعي والحضارة

الزائفة . وربما كان ثمة نوع من التوحيد بين حياة القرية وحياة البداوة في وجدان الشاعر ، إذ تراه يذكر ، حيناً ، الأطفال وحيناً آخر العذارى الدائرات ، اي القرية في حياتها الأليفة والبداوة في طقوسها ومواسمها .

ويمضي الشاعر في تمثيل البؤس بين يدي الظّالم ، فيقرنه بمثل القيام في شدق أسد أدرد :

له الويلات من أسد نُكابِدُ شدقه الأدردْ
أنار البرق من عينيه أم من شعلة المعبد
أفي عينيه مبخرتان أوجرتا لعشارِ

وما زالت أجواء الاحتفالات ورموزها تهلُّ من خاطر الشاعر ، فالأسد هو أسد عبادة ، كأنّه قائم في معبد وثني ، تطلّ النّار من عينيه ويتضوّع البخور ، إنه وثن آخر مهيب ، مفترس ، ولكنه كعشتار رمز العقم واليأس ، لا يستجيبُ ولا يتعطّف ، فكأنه لا خلاص ولا شفيع أمام القدر الجاثم ، وعشتار لا تفد ولا تعدّل أو تبدّل ولا تزحزح صخرة القدر المضطجعة على صدر الحياة . وليس للإسطورة ، ثمة ، ملامح واعيةٌ وأسماءُ تُسمّى بها وانما هي حاضرة بروحها وعوالمها : والسياب يعني بذلك على الحضارة فشلها وعقمها ، جنت وابتنت وكشفت لكنها لم تنج الإنسان من انشوطة مصيره ، الرّابض ، فالصّلاة والعبادة والبخور ، هذه كلها حركات باطلة فإذا عقدت

عليه حبائلها وأحكمت عاد كالانسان البدائي الأوّل يترجّى قوى الطبيعة الغامضة والآلهة الوثنية ، بل إنه آثر عصور الجهل والغريزة على عصور العلم والمعرفة .

وفي هذه القصيدة يعبر الشّاعر بحيرة التّوقّع والانتظار ، عاماً بعد عام بلا جدوى ؛ ماذا تراه يتوقّع ؟ إنه يترقّب طارئاً يطرأ ، يزيل العقم والبوار والعار والعاهة ، يتوقع أنهمار المطر وانبعاث الزّهر وانتشار الثّمر . كل يوم هو كاليوم الآخر ، يجيء عهد ويولّي ويقدم حاكم ويرتحل ومدينته مقيمة على حالة واحدة ، والنخيل وهو في العراق أبو الخصب ، شاخص في مربضه كالنّصب الميت ، إنه كالكرمة جفّ نسغه واستحال الى عمود جافٍّ ، يابس :

ولكن مرت الأعوام ، كثراً ، ما حسبناها
بلا مطر ولو قطرَهْ
ولا زهر ولو زهرهْ
بلا ثمر ، كأن نخيلنا الجرداءَ أنصابٌ أقمناها
لنذبل تحتها ونموت

ويظلّ البؤس يتسلسل في القصيدة حتّى يرتدّ السيّاب إلى الصغار الّذين يُعانُونَه ولا يَفْقهونَ له معنىً ، يتصرّفون كالكبار يحملون سلال الصبّار وفاكهة لعشتار ويهتفون :

« قبور إخوتنا تنادينا
وتبحث عنك أيدينا
لأن الخوف ملءُ قلوبنا ورياح آذار
تهزُّ مهودنا ، فنخاف ، والأصوات تدعونا
جياع نحن ، مرتجفون في الظلمة
ونبحث عن يد في الليل تعطمنا ، تغطينا
نشدّ عيوننا المتلفّتات بزندها العاري
ونبحث عنك في الظلماء ، عن ثديين ، عن حلمَهْ
فيا من صدرها الأفق الكبير وثديها الغيمَهْ
سمعت نشيجنا ورأيت كيف نموت ... فاسقينا
نموت وأنت — وأسفاه — قاسية بلا رحمَهْ

ذاك هو نداء الأطفال الى والدتهم المحجبة ، القاطنة وراء الغيب ، تسكنهم العواصف بجنّ اللّيل ، ويصغون إلى أصوات الخوف المنبعثة من جوفه ، يرتجفون برداً ، ويهلكون جوعاً ، ولا والدة تضمّهم وتحتضنهم ولا زند يعضدهم . وعبر ذلك كلّه تتسرّب التقمّصات النفسيّة ويتطعّم حاضر البؤس بماضيه والام الطبيعة ، والام الوالدة ، ولسنا ندري إذا كان صبية العراق يهتفون بخوفهم وجوعهم في الليل ، أم السياب الذي تيقّظت في نفسه عواطف اليتم ، عندما كان طفلاً ، يجنّه الليل بالوساوس ويشتاق الى الحنان والدّفء ووالدته قد نزحت عنه الى الأبد . والنداء المبثوث ، عبر هذا المقطع ، أهو نداء

نداء أطفال العراق الى عشتار المتمنّعة الغائبة ، أم نداء السياب المتقطّع الحزين عندما أخنى عليه اليُتْم ُ وماتت عنه أمه ، ففرغ عليه العالم وفجع بالحنان . ولقد اتحد بذلك الوتر الوجداني والوتر الوجودي وغدت مشكلة الشاعر بذاته مشكلة الحياة ، فأبناء العراق كلهم يتامى ، ماتت عنهم امّهم الدّولة وبارحتهم العناية المتقنعة بجدار الغيب ، وشعروا بليل الحياة والعالم يجنّهم وهم قاصرون ، واجفون في قبضته . فالطفل والراشد ، جميعاً ، يعانيان حسّ الافتقاد والعوز والهزيمة ، لا قبل لهم بانقاذ نفوسهم وليس لأمهم الحياة قلب يعطف عليهم ويرأف بهم . لعلّ السيّاب كان من شعراء اللّعنة الشاعرين بالتخلّي والذين لا رجاءَ لهم ، ومع أنه كان يتوقّع الولادة الجديدة في نهاية مطافه مع اليأس والعقم ، فإن صور البعث ظلّت ناصلة اللّون ، واهية اليقين ، لا تعدو الأمل الشّاحب ، فيما كانت صور البؤس يقينيّة ، نابضة ، لها براثن وأنياب ناشبة في أحشائه . ولقد تضاعف ذلك كلّه بفشله الدّائم في الحياة حتّى بات يخيّل إليه أنه ينفّذ عقاباً مجهولاً وأنه يقيم بين جدران المنفى ، حوله الأنصاب الشاخصة الفارغة الأحداق . فالسياب لم يحسن الظنّ ، قط ، بالحياة ، لا يعادل حبّه لها إلاّ حقده عليها ، فكأنّه يعشق بها امرأة خائنة ، فاسقة . وحيثما تلفّتت في شعره تطالعك مُشكلة اكتساب الرّزق ، تخبط في شراكها حفار القبور والمومس ولا تزال فخاخها مبثوثة ترتهن الشاعر في

دواوينه الأخرى ، ولا غرو ، فإن واقع الشّعر قلّما يتباين عن واقع النّفس .

وهذه المعاناة تتّسع وتتمادى في الأبيات الأخيرة بحيث تتحد وتنصهر الأم الوالدة والأم الطبيعة في ضمير الشّاعر ، فيتشهّى الأثداء والحلمة التي للأم الوالدة والأفق الكبير والغيمة اللّذين للأُمِّ الطّبيعة . وبذلك يَبْلُغُ ذُروةَ التّوحيد والتجسيد والابداع الفني ، في آن معاً . وهل يكونُ ذلك التّوحيد مصطنعاً ؟ لا بل إنه حيّ ، فعليّ ، إنه هو ذاته تنازع البقاء والرّزق ، الام الوالدة تحيي بأثداء الغذاء والأم الطبيعة تحيي بأثداء الغيم والخصب والانسان موثوق فيهما بوثاق الحياة والموت والسعادة والتّعاسة والحنان والقسوة .

إلا أن الرّؤيا تخونه فيما يلي من القصيدة وينزع ، من جديد الى التعاليل والتآويل والاستطرادات والاردافات ، فتلهث الصّورة وتتفككّ وتتّسم بمثل مياسم النّثر في السّرد والتّحليل :

وأبرقت السماءُ كأن زنبقة من النّار
تفتّح فوق بابل نفسها ، وأضاء وادينا
وغلغل في قرارة أرضنا وهج فعرّاها
بكل بذورها وجذورها وبكلّ موتاها
وسحّ وراءَ ما رفعته بابل حول حمّاها
وحول ترابها الظّمآن ، من عمد وأسوار
سحاب ، كان لولا هذه الأسوار ، روّاها

فالمطر المُنحبس قد انهمر ، في النّهاية ، وتشقّق البرق والرّعد وغلغلت السيول حتى عرّت الجُذُورَ والبُذُورَ ، لكنّه لم يلج الى بابل العراق ، لأنّ أسوارَها حالَت دونَه ومنعته . فالصُّورةُ تركيبيّةٌ ، تحليليّة ، مصطنعة ، عطّلها الاستثناء والشّرط فبَدَت ، وكأنّها تتلى تلاوةً واعيةً ، في ذهنٍ تأليفيٍّ ، صاح . ولعلَّ نهايةَ المأساة تعصّت عليه ، فلم يَهتَدِ إلى أمرها ولم يحلّ به يقينها ، فتعثّر وتغرَّر . وصور التفاؤل قلّما تستقيم للسياب ، يسعى إلى ابتداعها بالإرادة والفعل النفسيّ ، لكنّها لا تَنْهض من جدثها ولا تّنبعث ، وكيف ينهض شعره ما دامت نفسه مهيضةً لم تَنْهَض . فتجربته هي تجربةٌ مظلمة ، يحاول أن يبثّ فيها ولو قبساً من الضَّوءِ حتى ولو كان اصطناعيّاً ، فيتطوّع له النظم ويعصى عليه الابداع . لقد كان السيّاب من حملة العلم الأسود ، السّائرين أمامَ الرّكب كالنّذر ولسوف يستحيل ذلك، فيما بعد ، الى نوع من الرّثاء العام لحياته بل للحياة كلها ، عندما يتفشّى الدّاءُ في جسده كرمز الى تلك العبوديّة المطلقة التي تسترقُّ الإنسان منذ ولادته حتى موته .

* * *

والقصيدة التي يحمل ديوان إنشودة المطر عنوانها تنطلق من مقدّمة وجدانيّة، غزليّة الى تجربة سياسيّة تماثل معظم قصائده في البكاء على مصير الشعب العراقيّ والنّواح على أطلال بغداد

وانحباس المطر عنها وإصابتها بالفقر والجدب :

عيناك غابتا نخيل ، ساعة السّحَرْ
أو شرفتان راح ينأى عنها القمَرْ
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواءُ... كالأقمار في نهر
يرجّه المجذاف وهناً ساعةَ السّحر
كأنّما تنبض في غوريهما النّجومْ

إنّ مادّة الصّور مستمدّة من واقع العراق في النّخيل والنّهر الذي تتراقص فيه الأقمار وتجذّف فيه المجاذيف عند السّحر . ولا يخرج عن ذلك ذكر القمر والنّجوم ، فهي ممّا خفق في وجدان الشّاعر في سماء بلاده ، عبر ليالي الصّحو . وهل أنّ الشّاعر يتمثّل بلاده بامرأة جميلة ، تسحره بعينيها ، اي بما يطالعه فيها من معالم الطبيعة الفاتنة في النخيل وتوالي الأصباح والامساء وفيما يسيل عبر بطاحها من أنهار . إنّ ما يَعْقُبَ هذا المطلع يُرَجّح لنا ان المرأة ، امرأة الحبّ أو الشّهوة غائبة عن خاطر القصيدة وليس وصف العينين إلا نبذة انطلق الشاعر منها الى ما دونها ، ثم إنّها تمّحي وتتعفّى آثارها في الهموم الأخرى التي تتداولها القصيدة . واذا كانت دواوين السيّاب الأولى حافلة بالغزل والتشبيب ، مَشْبُوبةً بحمّى المراهقة وحسرة المرأة وحسّ النّزوح والافتقاد ، فليس في ديوان « إنشودة المطر » حضور يؤثر للمرأة إذ انصرف فيه

الى المعاناة العامّة والاقتتال مع قوى الشرّ والظّلام في العالم ، مصعّداً نداءات الحريّة وشوق الانسان الى نعيم يصنعه بيديه على أنقاض العالم وأطلال المدنيّة الفاسقة التي تلد أبناءها لتفترسهم . وذلك يرجّح لنا الرّمز ، ينبثق من وجدان الشّاعر المتيّم بأرض بلاده ، بنخيلها الذي تمتدّ غاباته كبراعم للعطاء وأنهارها ونجومها ، أرضها وسمائها ، تلك بلاد الرّيف ، المترامية على بساط الطبيعة الفرحة بخيرها وجمالها ، والتي سماؤها عارية تتجلّى كل ليلة ولا يطمها الحجارة والطّين ولا تنطفىء عنها العين وتعمى في السّعي الدّائب القاتل إثر الرّزق . تلك هي الطّبيعة التي قامت في ضمير الشاعر مقام المرأة ، والتي عيناها غابتا نخيل يسجد في هيكل الصّباح . لقد كان السيّاب من ذوي الوجدان الحادّ ، تتآكل فيه العواطف وتتداخل الانفعالات . وتضحي وتمسي ، وتدفن وتنشر ، ثم إنها تتنفّس بصورة صمّاء في شعره ، كاسيةً حللاً أُخرى ، مقنّعة ، مُتَضوِّعة حتّى الذُّهول ، متضاعفة من ذاتها بالحبّ والكره ، والنشوة والقسوة والرّحمة والنّقمة . لقد كان العراق في وجدان الشّاعر عراقين ، عراق الأشياء وقد استوثق فيه بوثاق الذكريات والحنان والحنين وخشوع الجمال ولهفته وعراق الأحياء ، وبخاصّة التجار والسياسيين والحكام الذي يمسخ الصورة الأولى ويجلّلها بالقبح والطّرح والأثرة وامتصاص الدماء ، واللُّعب بمصير الضعفاء الأبرياء . وفي هذا المقطع تراه يحنّ الى العراق الأول ، الجنة الضائعة ، او التي داسها وعفّرها

وحش المدينة . لذلك تقع صور المقطع الأول ، عبر غلالة الحلم والوهم ، فكأنها صلاة الى غيب غير مقيم ، الى ربوع أضاءها سراج الرّوح وخلع عليها من شفافيته وطهارته . لقد أحسّ السيّاب فيه بصوفية الطبيعة وأوجز رموزها في إطار مُشفٍّ ، مكثّف .

ومع ذلك كُلّه فإن الصورة الغزلية تستقيم على رومنسيّة حلوليّة ، وهي تتّسم بالانفعالية والخياليّة المأثورتين فيها . إلاّ أنّ التأويل الغزليّ الصّرف ، المقتصر على ذاته ، قد ما يضائل من قدر التّجربة ويمحقها ويعقّمها ويَدَعُها تنساقُ مع التيّار الغُفْل . واذا ما وقفنا عند حدّه أوقَعنا النّقد بالشكليّة وتناولنا من التجربة مظهرها من دون جوهرها . ففي هذا المقطع نوع من التشبيب بالوطن ، وإلا لما حضر الشّاعر عليه النخيل والنهر والمجذاف وتعاقب أحوال النهار بين سحر وليل وأحوال الفصول عندما تورق الأوراق وينبعث الخصب . ولو كان أمر الشعر مقيّداً بالوعي والتّحليل والتعليل المباشرين لافتقد مبرّره وإنّما هو يتولّد من الحالة الفائقة العليا عندما تتخطى النفس ذاتها وتضيء لها الأشياء وتتحقق بلا وعي ولا إرادة . بئر النفس ترشح وتفيض وقعرها المدلهمّ تنبري ظلمته . وان النقد وحده قادر على اكتشاف الوحدة العضوية التي تؤلّف بين الأزمان المشتّتة في متن هذه الصُّور . فعين الحبيبة الواحدة الشّاخصة لا تجمع الشيء ونقيضه ، السّحر واللّيل والأضواء المتراقصة

والأقمار . فهذا الجمال المتشتت هو جمال الطّبيعة وليس جمال الحدقة وان كانت الحدقة منفذاً له ومعبراً فيه .

ومهما يكن ، فان المضاعفات الوجدانيّة لم تبرىء الشاعر من معادلات الصورة الرومنسيّة المتّخذة شكل التشبيه والمقارنة : « عيناك غابتا نخيل ، أو شرفتان ، كالأقمار ، كأنما تنبض » . فالرُّؤيا تجلّت للشّاعر ، وخطفت دون أن تكتمل ، نصفها مضيءٌ والنّصف الآخر يجذبه الى الواقع والظلمة . وهو لم يشاهد الحقيقة بل ما يماثلها ويوهم بها . واذا كانت المضاعفات والتنفّسات اللاواعية تختضنها ، فإن الشاعر لم يُوف من ذلك الى الحريّة المُطلقة والتفلّت من أدوات التّقرير والتّفسير . وربّما نمت تلك الآفة وطغَتْ من التفاصيل التي ألحقها بكلّ صورة ، إذ خصّ جمال النخيل بساعة السّحر والشرفة عندما يتناءى عنها القمر والنّهر عندما يرجّه المجذاف ساعة السّحر . وهذه الإضافات تسم الشّعر بسمة المعادلة وتخطه بشوائب الوعي والتّقصُّد . والى الآن لم نكد نشهد في شعر السيّاب إحكاماً عضويّاً في بناء الصُّورة أو في تجسيد الرؤيا ، وشاعريته غير متكاملة من هذا القبيل إذ يعتري العطب كليّة النَّفَس فيها ويتضاءل رصيد البناء الذي هو ميزة النفس المتحضرة على ما دونها .

وهذا الانفراط في رحم الصورة يثب وينبو في المقاطع اللاحقة :

وتغرقان في أسى شفيفْ
كالبحر سرّح اليدَيْن فوقه المساءْ
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريفْ
والموت والميلاد والظلام والضياءْ
فتستفيق ملء روحي رعشة البكاءْ
ونشوة وحشيّة تعانق السّماءْ
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر

ومنذ هذا المقطع تأخذ الأضواءُ بالإنكساف ويشيع نوع من القنوط والتّهالك ، فكأن الواقع شرع يستحلّ الحلم والخيبة تتعاظم على الفرح والتّفاؤل ، فعبر عينَي الحبيبة تسرَّب ضَبَابُ الأسى ، إنها جميلة ، وحزينة ، في آن معـاً . ويقرن وحشتها بالبحر ، فينقطع تيّار التجربة وينجذب الى البحـر وكأنه موضوع قائم بذاته ، يفتّق رموزه وما ينطوي عليه من دفء وبرد وحياة وموت ونور وظلمة . وربّما افتضّ الشاعر أسرار البحر وولج إلى أحشائه وعاش في قلبه إلا أنه سها عن موضوعه الأصيل ولها عنه وجانبه وامتطى عليه فاستحال التّشبيه إلى خليّة استطراديّة ، تتنامى بذاتّها على غرار التّشبيه القديم النّاحي منحى حسيّاً في وصف الفرات مثلا ، بما يّنيف عن أربعة أبيات ليقرن به الممدوح . وإن ذلك التشبيه هو كدمّل أو كعاهة في متن القصيدة . والشّاعر الضّنين يجري ، حيناً ، ضد نفسه المنهالة ، المتثالة لتسقيم له السّويّة الفنيّة ، ويحزم أمره

معها لكي لا تجنح وتشتطّ به في غواياتها . وبعد أن انجذب انجذابه الواضح الى تفتيق رموز البحر ، مترديّاً بغواية التشبيه معترياً تآلف القصيدة بالنشاز، إذا هو يسفّ في التشبيه إذ يقرن النشوة الوحشية التي تجتاحه بنشوة الطفل إذا خاف من القمر ، وهي أقل حدّة واكثر تمويهاً من نشوته . وممّا لا شك فيه أنّ السيّاب كان يقع في حبائل التّشبيه ويبتغيه لذاته ويتفرّد بـه ويفوته فيه الصدق والعمق ، جميعاً . والتشبيه الماثل في البيت الأخير هو تشبيه مستطرف ، معزول ، نأت به التجربة الأولى عن ذاتها وضلّتْ طريقها وافتقدت سويّتها . أين توارت عينا الحبيبة ؟ بل أين هو سياق التّجربة ، مشاهد تتلظّى وتتشظّى وتتوالد كالدّخان .

وفي المقطع اللاحق تنبتر أوصال القصيدة وتتفكك عراها إذ يتخذ الشاعر أداة المماثلة « كأن » ذريعة أخـرى للاستطراد :

كأن أقواس السّحاب تشرب الغيومْ
وقطرةً فقطرةً تذوب في المَطَرْ
وكركر الأطفال في عرائش الكرومْ
ودغدغت صمت العصافير على الشّجرْ
انشودة المطرْ

وانك لتتساءل عن طبيعة الصلة التي توثق ما لحق بما سبق دون أن تفصح وتنجـح ، فكأن الشـاعر اسقط مقاطـع

أو أبياتاً أو أنه ينقاد للصّور الشعريّة ذات الجمال الخاص . وبعد ان استهلّ بتجربة واضحة المعالم ، إذا به يشطر الى وصف السّحاب والمطر في فلذات مشبوهة ، زائفة ، لا يعانيها الوجدان ولا يطالعها العيان . ويكاد لا يستعيد لفظة «كـــأن» حتى ينبري بمقطع جديد لا يفتقر الى الجمال بذاته ولكنّه يبدو كاورام الفطر التي تعتلج وتختلج وتعطّل نموّ التجربة . لعلّ قصيدة السياب كانت مفكوكة كشخصيته ، تتهرّف وتتخرّف يتعطّل الزّمن في قلبها ويتعطل به التلازم والنموّ والسببيّة . وهكذا يرد المقطع الذي يصف به اليتيم كإضافة وإطالة جميلة بذاتها ، دخيلة على المعاناة ، تحتلّ عليها وتعتلّ بها وتمزّق أوصالها إرباً إرباً :

كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينامْ
بأن أمه التي استفاق منذ عامْ
فلم يجدها ، ثم حين لجّ في السّؤال
قالوا له بعد غدٍ تعودْ
لا بدّ أن تعودْ
وان تهامس الرّفاق أنها هناك
في جانب التلّ تنام نومة اللّحودْ
تسفّ من ترابها وتشرب المطرْ .

هذه فاجعة اليتم كما خبرها السيّاب بذاته عندما توفيّت عنه والدته ، يلحّ في السّؤال عنها فيواعدونه ، ثم يدرك أنها

عادت الى رحم الأرض والتراب وانها انحلّت في عناصر الطّبيعة وهو التشويش ذاته يولج ذات الشاعر وينبري بهـا ويقحمها عـلى كـل أمر ، مشاهـد وهموم ورؤى وصور لا يحتضنها رحم ولا تجمعها خليّة ، لوحة ممزّقة وهذيان لا علاقة له بطبيعة التّجربة بل بداء الانحلال واللامسؤولية المتفشي في شخصية الشاعر . والى الآن ، ساح بنا وارتحل في في البحر وقوس السّحاب والمطر وفي ذكريات اليتم وفاجعته والقصيدة تتشقّق وتتمزّق ، وتضرب في كل جهة وتنثال وتنهال ، وتشتد ثم ترتدّ والقارىء الشّهيد قد اسقط بيده أمام هذه التّرهات والاجتهادات . أيكون الشعر فوراً وغوراً ؟ بل إنه كائن حيّ بعضه يكمل البعض ويتنامى به في الزّمن النفسي الذي يحتضن المعاناة في أحشائه ، يغذيها ويغتذي بها ، يفعل فيها وينفعل بها ، كالنّار التي تتأجّج ثم تخمد والذّروة التي تنهد وتنهض ثم تترامى . التجربة تنمو بالدّأب البطيء غير المنظور كالسلحفاة التي تدبّ وتسعى وكأنها جامدة ، أما تجربة السيـاب ، فإنهـا تشطّ وتعلو وتنحط ، وتتشعـل وتذهل كالأرنب الطائش الذي يغويه ويلاهيه كل ما يعترضه ويطالعه . بلى إنه قد ينتحل لهذه القصيدة وحدة ، وهي أشبه بوحدة القصيدة الجاهلية وحدة السيرة ، وأعمار النفس كلّها ، كل مقطع يمثل مرحلة مستقلّة تجمعها في قاع النفس وفي لاوعيها وحدة المصير الذي عاناه الشاعر في صراعه مع نفسه ومع الكون. فهي تعبير عن الإنسان المشتّت ، المبتور الذي لم يتوازن ويثقّف

بثقافة العقل . وإذا كانت بعض مذاهب الشّعر المعاصر تعبّر بالهذيان والصّور المتمزّقة والنّتف والأهداب المنثورة ، فإنها تتوسل اللامنطق لتلج الى روح المنطق واللاواقع لتنفذ الى أعماق الواقع واللاحقيقة لتدرك كلية الحقيقة وشموليّتها . والتشتّت الظاهر ينطوي على شبكة بنائية محكمة تدع القصيدة تصدر عن هندسة متكاملة ، صمّاءَ . أما السيّاب ، فإنّه ينساق ويتجرّر ويحبو إثر خواطره من فقدان الرّؤيا والتّصميم والعنت ضد أهواء النفس .

ولنتحدّق بهذا المقطع ذاته نتحقّق أن كثيراً من الزّوائد والطفيليّات اعترضت فيه وأنه سرد فيه قصة الطفل بأحداثها الواقعية الفاجعة بذاتها . طفل يتحرّى عن والدته ، فيغافل عنها بأقاويل وافتراضات ممّا لا تتيسّر له التّجربة الخالقة . ومضمون الحوار فاجع ، مؤثر ، إلا ان وقعه في النّفس منوط به من دون خلق ، إنها مأساة مطروحة بين أقدام الحياة منذ البدء ونقل واقعها الغثّ الفجّ إلى متن القصيدة يُوحي بأن الشّاعر يتلقّف أيسر ما يتيسّر له وأنه يفيد من الوجدانيّة في موت والدته عنه والواقعيّة في الأقوال والأفعال ليشحن القصيدة بانفعالات طارئة تنبري منها الحقيقة المنهوكة، المبذولة. والحقيقة الفنيّة هي حقيقة إبداعيّة ، كشفيّة وليست سرديّة أو وصفيّة . أو لا يلج قوله التالي في باب النّثر المسفّ : طفل يهذي ، قبل أن ينام ، بأن أمه التي استفاق فلم يجدها ، منذ عام، ثم حين لجّ في السّؤال

قالوا له بعد غد تعود ، لا بدّ أن تعود ... » ، والشّاعر الضّنين لا تجوز عليه هذه الحيثّيات ، ويأنف من الإذعان للواقع الحسّي بمثل هذه العناية . ولولا ما خطف ، ثمة ، في قوله : « تنام نومة اللّحود ، تسفّ من ترابها وتشرب المطر » حيث عبّر عن حسّ العدميّة والبراح دون تعليل وتأويل ، لما كان لهذا المقطع أي مبرّر فنيّ . والشعر يقبض على الجوهر الصّريح ويأنف من الغثاء والأقذاء التي تطليه وتطمسه وذاك هو الفرق بين الحقيقة الواقعية والحقيقة الشعريّة . الشّعر هو محاولة لابراء الوجود وتشذيبه من شوائبه وهناته ، تلك التي أقحمت عليه واستحلته وطغت عليه وزيّفته . ولعلّ الشّاعر ذاته لا يتوازن في تجاربه ، يسمو ويدنو ، وقد ألمّ بتجربة اليتم في قصيدة « مدينة بلا مطر » موحداً بين أثداء الأم وأثداء الحياة والوالد والطبيعة ، متغوّراً في ظلمة الأحاسيس وضمير المصير الإنساني المرتهن لحتميّات العواطف والغرائز ، فيما غشي ، هنا ، سطح المظاهر وأفقها واقتصر على العويل والالتطام واستدرار المآقي واستثارة الشفقة . والقارىء الانفعاليّ الطربيّ المأخوذ بحمّى الحماس قد يعجب لما نذهب إليه لأنّ هذه العواطف تفعم أعصابه وتجهض رغبته بالمشاعر الحادّة فيما يصحو من ذلك على خواءٍ وخيبة .

ويردف الشّاعر ، إثرئذ ، بذكر فاجعة صيّاد خائب يُلقي شباك رزقه في خضمّ الحياة ، فتعود إليه خالية ، خاوية :

كأنّ صيّاداً حزيناً يجمع الشّباكْ
ويلعن المياه والقدَرْ
وينثر الغناءَ حين يأفل القَمَرْ

ولعلّ الصّلة التي تصل بين هذا المقطع وما تقدّمه قائمة في استثارة هموم العيش تحت وطأة الشّعور بالعزلة فيما ينهمر المطر . خطر له ، ثمّة ، مصير اليتم في الأطفال الذين لا قبل لهم بأن يسندوا رؤوسهم على صدر الحنان والدّفء والحماية . والمطر يواجه المرء بمأساته إذ يسجنه في سجن الوحدة ، ويقفل ذهنه وحواسه عن الانشغال بالعالم الخارجيّ ، اليتيم هو أشدّ يُتماً عندما يجنّه المطر ويُحْدق به ، إذ يجثم مصيره أمامه ويسطع وعي الفاجعة ويفتقد إلفة العائلة وملاذها . وللصيّاد ، بالنسبة الى السيّاب ، مصير فاجع آخر ، وهو هنا رمز الكفاح العبثيّ الباطل في طلب الرزق وللصدفة في تحصيله والخوف الملازم الدّائم . إنهمار المطر يدعه يتفكّر بمن لا مؤونة لديهم ولا وفر يؤمنهم من غوائل الطبيعة . والصيّاد العراقي هو الفقير الذي ينفق عمره ، مصارعاً أمواج الحياة وعناصرها دون أن يكفيه ذلك مؤونته ، لذلك تراه يجمع شباك الخيبة واللاجدوى ويلفي القدر عدّوه الواضح ، الغامض ، وهو في ذهن الشاعر صنو لذوي المسؤولية في الحكم الذين يتركونه لقدره التاعس ولا يرفعون نيره عنه . وإذا كان همّ الشاعر الدائم هو همّ الرّزق فإنه لا يفتأ يستطلعه في مظاهر

الوجود كلّه ، مقيماً الجزء مقام الكُل ، متخذاً الحادثة الفرديّة كرمز للمصير العام . إنها التجربة الاجتماعية ، السياسيّة ذاتها، تتفتّق في براعم أخرى والسيّاب لم ينجرف بتيّار الشيوعية في مطلع عهده إلا مدفوعاً بهذا الهاجس الممض ، فالشرُّ هو من صنع الانسان الأنانيّ الذي يطلب الخير لنفسه وحسب . الصيّاد هو الإنسان الضّائع في بحر الوجود ، يطلب رزقه في أعماق المجهول .

وأثر ذلك يتردّد الإيقاع الذي تنداح منه الانفعالات والانثيالات ، ويكاد لا يردّد : مطر مطر .. مطر ، حتى تجهش نفس الشاعر وتفيض بوحشتها وحسرتها :

مطر .. مطر ..
أتعلمين أيّ حزنٍ يبعث المَطَرْ
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمَرْ
وكيف يشعر الوحيد بالضّياعْ
بلا انتهاء — كالدّم المراق ، كالجياع
كالحبّ ، كالأطفال ، كالموتى ، هو المطر

فالسيّاب لم يتحرّر من التكنية الرومنسيّة التي تعانق الانفعال المباشر بصدق ، وتمثيل وقع المطر في النفس لا يعدو هذه التكنية الوجدانيّة التي تفصح عن أحزان النّفس فيما تجف وترتجف في قبضته عناصر الطبيعة .. وقد نزلت عليه نبذة من

أصفى التجارب الرومنسيّة بتأثير التداعي او توارد المشاعر والخواطر الذي يقوم عليه متن قصيدة السيّاب . وباعث التّداعي يغلب أن يقتصر على لفظة كما كان شأنه في قصيدة « مرحى غيلان » حيث مثلث لفظة « بابا » خطّ التوتّر الذي تنداح منه أمواج التّجربة . وقد انهالت بتأثيرها شتّى الاحتمالات والافتراضات ، وفقاً للصدفة النفسيّة والاتفاق ، دون نمو وتصميم ظاهر أو مضمر . وهذه التراكمية التي تردم الأحوال النفسيّة ، بعضاً فوق بعض ، انداحت في هذه القصيدة بفعل لفظة : « مطر » ، فهي أشبه بالإيقاع المتردّد الدّائم الذي يحتضن الأنغام ويبعثها وقد كان ذاك دأب الشّعر عندما كان موضوع ارتجال وانثيال ، تبعث به الصّدفة ويميل الى الطرب والزهو والخفّة ، تلك طفرة تعطف به ، فيتلقّف ما يطرأ على الذهن ويمثّله بأي نوع من التمثيل . ولقد ترعرع الشعر عن ذلك الطور البدائي منذ أن اهتدى الى غايته الفعليّة ووظيفته الإبداعية ولم يعد تفي بحاجته الترهات الارتجاليّة وأباطيل العواطف والالتزام بقول لكل مقام . ذاك كان نوعاً من الشعر الفاقد المسؤولية إزاء الحقيقة ، يطفر عليها ويطمرها ويُسفّهها وحسبه في ذلك أن يُوهم القارىء ويخادعه على أحاسيسه ونزواته ويخلّفه كمن يتمضّغ الزّبد والغثاء . وانما الشّعر صيرورة ونموٌّ ، بعضه يشدُّ بعضاً ، يكمله ويكتمل به كالجسد الحيّ ، فيما كانت القصيدة القديمة مجموعة من النّبذ والأشلاء المتناثرة . والشعر لا يتدنّى جدّية عن أيّ نشاط

فكريٍّ آخر ، تجربته تنطلق وترتفع وتحتشد في نوع من الحتمية النفسية والعضوية كأنه ينضج ويتوهج في رحم النّفس العجيب. وهو لا ينقضي ويتواتر على اللحظة النفسيّة الواحدة بل يحيا في قلب الزّمن ليستمدُّ الحياة أو يبقى له طعم التّجريد تعبث به رياح النّفس وتقتفي على أثر كل خاطرة ومبادرة . وللقارىء أن يتساءل هل أن ورود هذه الفكرة أو هذا المقطع هو حتم في موضعه ، صارت إليه التجربة في صيرورتها أو أنَّ الشّاعر تسقّطه تسقّطاً واهتبله اهتبالاً وتلقّفه بيسر لقيامه في قلب الموضوع أو لاتصاله به . والنبرة الوجدانية التي تنشج وتجهش ، ثمة ، هي فلذة شعرية بذاتها ، بل لعلها أصفى فلذات القصيدة ، ولكنها وردت كظاهرة أو سانحة ، وكان يمكن أن ترد من دونها خاطرة أو خواطر أُخرى ما دام الشاعر يهذي هذيانه الانفعالي ولا تفد وتتنامى المراحل في قصيدته من ذاتها أو من تفاعلها مع الحتميّات المبرمة الملاءمة . فاللفظة مهما نأت دلالتها لا تصلح أن تكون قواماً للقصيدة اذ تتوارد بها المراحل وتكرّر وتلتفّ على ذاتها من دون طائل ولا يكون لها بداية ونهاية وذروة أو أنها تبدأ وترزح عند حدود البداية ، وقد تتخطّى ذاتها بالغلوّ ، من دون النّموّ وتشعل لهبة الحماس ولا تكون أداةً للمعرفة وسبيلاً إلى مصاحبة المأساة . وهذه الطفرة اللامسؤولة شاخصة في قول الشاعر :

وكيف يشعر الوحيد بالضّياعْ

بلا انتهاءٍ ، كالدم المراق ، كالجياع
كالحبّ ، كالأطفال ، كالموتى هو المطر

وإنها النّزوة الانفعاليّة المعهودة ، تناثرت وتبعثرت وقامت وقعدت ، طارحةً ما تيسّر من التشابيه المنفرطة ، المتواجدة باستقلال وانفصال كالأرقام البلهاء . وان التّشبيه ذاته يُلْفى بلا طائل ، فكيف إذا تكرّر وتواتر وتبعثر وتعثر . والسياب ينساق ويتصايح ويعمى ويُعمي بصيرة القارىء بفقاعات التشبيه غير الفعليّة وغير الحتميّة واللامسؤولة . ثم إنّ هذه التّعاويذ قد يقوم سواها مقامها ، تتهافت وتتساقط مجاناً . ولشدة ما الحف وانجرف بها الشاعر افتقدت العاقلة وحتّى تكنية العبارة وسويّتها وابتذلت في تعبيرها المباشر . وأية صياغة وبلاغة في قوله إن المطر هو كالموتى ، كالأطفال وكالحب ، وهل ثمة ما هو أغثّ وأرثّ وأسف في مضمار العبارة . وقد توهم الشاعر أنه يُهوِّل علينا فتتهوَّل ويغرّر بنا فتغرَّر وانه إذ يُطلق علينا سيل التشابيه ، ننجرف به ، وانما نقول ليس الشعر مقابلةً ومماثلة وليس حشداً دون رشد وليس نزقاً عصبياً بلا هوادة وطيش وفيش . وهذه التشابيه مركومة على عطب ، سفّهت العقل دون ان تقنع الوجدان وأفعمت وأثارت الطرب لكنها لم تلج إلى يقين النّفس .

وربما اعترض معترضٌ بالقول إنها السرياليّة المتمزقة ،

المتناثرة التي تؤلّف ما لا يأتلف وتهزأ بالمواثيق والعلائق المنطقية وأشكال العبارة البلاغيّة ، ونرد بأنها ليست السرياليّة بـل الانفعالية واللامسؤوليّة إذ السرياليّة تجمع أشتات الصور الكائنة في النّفس على تنافر ظاهر واتحاد حميم مُضمر وهي تأنف من اليسر والتقرير والتعداد الماثلة في تلك التشابيه الطائشة الرعناء، والسرياليّة تعبّر بالصورة النائية وليس بالفكرة الطارئة . ولنقل إن رصيد المعرفة والجديّة متضائل في ذلك كُلّه وان هوس التشبيه زلّ به الى الهاوية . وهكذا تظلُّ العاهة الكبرى التي تصيب قصائد السيّاب هي عاهة بنائيّة وعطب في الجهاز العضوي الذي يحتضن ويوازن . وكان أمر التشبيه مشبوهاً ، منذ البدء ، في الشّعر لأنه يسقط الرّؤيا ويصفها ويعرّفها دون أن يعرفها . لقد ألّب الشّاعر ، ثمة ، ألفاظاً مدوّية كبرى : الجوع والدّم والحبّ والولادة والموت ، ليصعق القارىء فتردّى بالخطابيّة والطربيّة والانفعالية وفاتته الحقيقة الهادئة التي تتجلّى كالطّيف الرّوحي المتجلبب بأعجوبة الغَيْب . ولنقابل هذا البيت ببيتين آخرين للشابي إذ يقول في حبيبته :

عذبة أنت كالطفولة ، كالأحلام، كاللّحن، كالصّباح الجديد
كالسّماء الضّحوك ، كاللّيلة القمراءِ، كالورد، كابتسام الوليد

لنقابل بينها فنجد أن تشابيه الشابي هي أصدق وأعمق وقعاً

في النّفس من تآلفها فيما بينها ومن تواثقها في الدلالة على مضمونها . ومع أنها تنمّ عن تطرّف الانفعال وتتعتعه ، فإن روح الوجد المبثوثة ، عبرها ، وبراءة المعاناة وحدّتها وحتميّتها هذه كلها تنهض بها الى نوع من الذّهول اللّطيف ، أما تشابيه السيّاب فإنّها موثوقة بوثاق ذهني ومؤلّفة بتأليف شبه افتعالي ، غايتها الدّهشة والتبارع بدلاً من صدق المعاناة والتنازع . ولعله لم يشأ لتجربته أن تزاول البداهة والبراءة ، فامتطاها وغشيها بهذه المعاظلة التي توهم بالعمق والابتكار فيما هي تفتضح طفوّ المعارف المكسوّة بطلاء العواطف على فورات العصب ونزواته .
وبعد ، فإنّ العلائق التي أفترضها الشاعر بين المطر وتلك المعاني لا تفوتنا ولا يعصى علينا استطلاع معاني الفاجعة والوحشة التي يبثّها عبرها ، إلا أنها بدت مُسرفة ، مجانيّة لا حقيقة فيها إذ امتطى الانفعال رأسه بها واستطال حتّى استحال . وقد كان معيار الشعر ، منذ البدء ، هو الصدق ، فكيف نصدّقه وهو يجعل انهمار المطر كانهمار الدّماء ، وكيف نقتنع وهو يقرن بين إراقة الدماء والحبّ والأطفال والموتى ، وهي متباينة الدّلالة والمضمون ! وهل قضي على القارىء أن يتحمّل ويتعمّل الدّلالة ويتعمّد لها كل وسيلة من التّخريج وشتّى الفتاوى ليعثر على ارتباط واه ، مصطنع فيما بينها . ذاك نوع من البديع الجديد وضرب من التزوير الذي لا يخادع إلا ذاته .
وتلك الكاف التشبيهية الصياحة المتقعقعة الناشبة كالحربة في حلق

الايقاع ، النازلة كالوشم ، أما آن للشعر أن يتحرّر من اكذوبتها ودجلها ؟ الشعر أعظم من ذلك كُلّه وأرصن وليس له أن يتماجن على وقار اللّفظ ويتهتّك به كأنه تسفيه لمعطيات العقل والحقيقة .

وفي مقطع لاحق يصف البرق الذي يخطف على سواحل العراق بمثل صور النّجوم والمحار ، فكأن اللّيل أشرف ، فجأة إذ به يدلهمّ من جديد ويهتف الشّاعر :

أصيح بالخليج « يا خليجْ
يا واهب اللّؤلؤ والمحار والرّدى
فيرجع الصّدى
كأنّه النشيجْ
يا خليجْ ،
يا واهب المحار والرّدى .

وفي مناداته للخليج يكف السياب عن العزف على الوتر الوجدانيّ والأجواء الشعريّة التي تعبر عن وقع أحداث الطبيعة في الذات الفرديّة ، لينطلق الى أفق أنأى بفعل التوارد النّفسي والهموم العامّة . فثمّة المطر المنهمر على الخليج والبروق والرّعود يعانيها الشّاعر بذاته وذات الآخرين وموقفه وموقفهم ويغدو الخليج رمزاً للعراق ، لنرى العراق الذي يحمل الخصب والفقر والحياة والموت ، في آن معاً. بعضهم يتخمون دون كدح وبعضهم

يملقون ويموتون وهم يكدحون . وهي مشكلة الرّزق ذاتها ، تصحب الشّاعر على كل معاناة وهي القاع المضمر لكل لوحة . فالخليج يهب اللؤلؤ والمحار ، أي الثّراء والجمال ويحتضن خير الطبيعة ، فيثري ذوي الحيلة والطّمع ويقتل ابناء الكفاح والفقر . فهو مصدر الرزق الذي تبذل من دونه الحياة . وعبر ذلك كله تنضح الصورة باليأس وعبث الكفاح ، فكان السيّاب ، رغم نضاله الدّائب ، كانت نفسه مفعمة بمعاناة الهزيمة وانقطاع الرجاء . والصدى الذي يردّد هتافه إنما هو كناية عن الفراغ الذي يحتوي الإنسان والعبث الذي يُحدق بـه ، فالطبيعة لا تستجيب ولا ترأف أو تتعطّف والانسان متروك لقدره في مفازة العالم تعصف به الأنواء والزّعازع . وأنّى نظرت في قصائد السيّاب يطالعك القتام ، فكأنه يرثي مصير الانسان أو كأنه مقيم على اطلال الحياة وبلقعها ، يندب حظّها التّاعس . ذاك هو الواقع البليد ، الصخرة التي تربض على صدر الوجود واليد التي تقبض على أنفاس الحياة . ومن تلك الوحدة ينبري الحلم والمثال ، وهو قانٍ ، مضرّج بالدّماء ، ثورةٌ ماحقة تبيد وتشيد ، حلم جبران وولي الدين وروسّو ، إلا أنه مصبوغ بنجيع الشهادة بدلاً من الروحانيّة المنقذة التي تطهّر العالم وتعيده الى بكارته وطهارته . فالسياب لا يترجّى الغيب ولا يتوقّع معجزة بالرّوح الغامضة التي تحتضن الكون وتسهر عليه . واذا كان قد أخذ ، حيناً ، ببعض الأحلام والأوهام الرومنسيّة ، فإنّه لا يتطهّر حتى يدرك الصوفية

ويطلب الخلاص الروحاني والاشراق الذي يحرر الانسان من رقّ ذاته ورقّ الحياة ، وقد لازم في ذلك جانب الواقعية وأبقى الانسان مسؤولا عن قدره بذاته ولم يؤجله الى عالم آخر ولم يُنطه بحلم مثاليّ، لا يقين واقعياً له . فهو، من هذا القبيل ، ينطلق من المجتمع ويعود اليه ويتحرّى عن خلاص الإنسان به :

أكاد أسمع العراق يذخر الرّعودْ
ويخزن البروق في السُّهول والجبالْ
حتّى إذا ما فَضّ عنها ختمها الرّجالْ
لم تترك الرّياح من ثمودْ
في الواد من أثرْ

ذاك هو الوجه الآخر للّوحة، أو الأمل المنشود،ليس فيه رؤيا ماورائية أو وافد يفد من الغيب وليس ، ثمة ، إرهاص بنزول الرُّوح لتغسل أدران العالم،وانما هناك الرّعود والبروق المتخزنة تنفجر ويدوّي دويُّها بالنّار والكبريت ، فتحرق العالم القديم حيث يفترس النّاس لحوم بعضهم بعضاً ، وينشرون ألوية الشرّ والطّمع والموت ، لتخفق راية المساواة والحريّة . وقد وردت اسطورة ثمود، ثمة ، في إيقاع إيحائي ، تلميحاً دون تصريح ، مكثّفة ، عميقة ، لم يجهضها السّرد والتفصيل والتقرير . إنها الاسطورة السّويّة ، الحيّة التي تكاد لا تطل حتى تتوارى ، مؤدّية للتّجربة البعد الانساني والشّمول ويقين

الحتميّة التّاريخيّة . ومهما ألّبنا من ألفاظ وحشدنا من صور فإنّها لا تضاهي هذه الاسطورة الّتي اختمرت في تاريخ ثمود . وقد استهل بدر حياته دائراً في أفلاك السياسة وما زال مقيماً على هذا الدّأب إذ لم تهده معاناته الى ما هو أنأى من ذلك . ولعلّ انسدال أفقه على تلك الحدود طبع قصائده بطابع التّكرار، يصف فيها الظّلم بما يتيسّر له من أوصافه ثم يستشرف الثّورة الّتي تطيح به وتدكّ دعائمه . والخلق الشّعري لا يجد لذاته متنفساً إلا في منافذ الرُّوح وعوالمها الرَّحيبة العجيبة . فالسياب هو ثائر كخليل الكافر وليس معلمّاً واعظاً كالنّبي . ولا يعدو ذلك قوله :

وفي العراق جوعْ
وينثر الغلالَ موسمُ الحصادْ
لتشبع الغربان والجرادْ
وتطحن الشّوان والحجرْ
رحى تَدُورُ في الحقول ... حولها البشرْ

ولقد أسفر ما كان يُضْمر في نيّة القصيدة ويستتر ويتكنّى، فثمة حصاد تنثره المواسم وثمة لآلئ ومحار، إلاّ أن غربان الإقطاع والأطماع وجرادها تُتْخم بها .

وإنها هكذا تجربة البعد الواحد والوعي السياسيّ والإلتزام بحدود المعرفة العامّة في فهم الأحداث ومعاناتها . وغيـــاب

النزعة الروحانيّة أكدى على التّجربة ، دون شكّ ، إذ عمي الشاعر عمّا دونها وظل يلحف بتمثيل أحلام الثّورة والانتقام وعلّ دماء الطّغاة ، ولم نكد نشهد لديه حرجاً بأمر الشعب ولم يتفطّن أن الثّورة باطلة إذا تتفجر من الدّاخل وان الشّعب الثّائر يفترس ذاته بذاته ، وينتكص الى نقطة انطلاقه إذا لم يتطهّر ويتحرّر من أدرانه لتحلّ به نعمة الحريّة. فالصلة بين الواقع والمثال مباشرة ، لا تحول بينها الحوائل أو أن الشّاعر في انفعاله المهووس لا يتأنّى لها ، لذلك ظلّت معاناته نظريّة لها طعم الافتراض والتّخمين . ولقد دأب شعراء معاصرون آخرون على تمثيل حالة اللّبس والسّقوط التي تواقعها النّفس في سعيها الى التطهّر والانفلات من واقعها لتعانق الحقيقة . وقد اجتازوا لذلك مراحل أخرى اعتراهم فيها الوهم واللّبس واليأس وعاودوا الكرّة وتموّتوا وتعرّوا وخلعوا أسمالهم وهدموا ذواتهم حتّى خفقت في أفئدتهم الحريّة الفعليّة في النهاية. ومعاناة مرحلة التطهّر والانبعاث كانت المتن الصّلب في معاناتهم إذ عبروا بها مصهر التجارب ومطهرها وأذابوا نفوسهم في جحيم الموت لتولد بهم الحياة الجديدة . وهذه المعاناة الحتميّة الجديّة التي تؤدي وحدها الى الحقيقة لا حضورَ ولا ملامح لها في ظاهر تجاربه وضميرها. واذا ما ألمّت بها، فإنّها تخطف خطفاً وتتولّى دون أن تخلّف في النّفس أي أثر باقٍ . فيقين الإصلاح والنّجــاح مبتور مهدور أو متهوّر في شعر السيّاب إذ غاب عنه الوجه الوجوديّ الفاجع لذلك الانسان

الذي يُضيع ذاته ليجدها ويجتاز الظلمات والانفاق قبل أن يتجلّى له صباح اليقين. لا شك أن معاناة السيّاب تباين معاناة شوقي مثلا في ذلك ، لأن شوقي التزم فيها حدود الخطابيّة والمعاني الجيّاشة والمواقف التّحريضيّة في عبارة متجهمة تقرع قرعاً ، فيما وشّح السيّاب ذلك كله بالصّور الجديدة المستطرفة والقبض على العلائق اللّطيفة التي تشيع هالاتها حول الأشياء ، كما أنّه خفف جلبة الإيقاع وتلمّس بعض الرّموز التي لم يتفطن لها سابقوه . إلا أن الرؤيا الكليّة الشّاملة فاتته لأنّه لم يعان حسرة الحقيقة معاناة صوفيّة لا تجذبه فيها ترّهات الإدّعاء وأباطيله . وبات القارىء يستطلع نهاية القصيدة من بدايتها بذلك النوع من البتّر المباشر بين طرفَيْ النّور والظّلمة .

وربما انحدر الى التقرير السّافر المباشر في مثل قوله :

ومنذ أن كنّا صغاراً ، كانت السّماءْ
تغيم في الشتاءْ
ويهطل المطرْ
وكل عام ، حين يُعْشب الثّرى نجوعْ
ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع

هذا القول هو من النثر المباشر المخضّب ببعض الإنفعال وفيه تنبري الأحكام السياسية بالتنديد والتهديد ، ممّا يعفّي على أيِّ مبرّر للشّعر . والشعر يأنف من التصريح وينبذه لأنه يمثل سقاطة الانفعال العديم الصلة بالخيال . والتّجربة تتلوّن بألوان

النّفس وتقتبس من طبائعها ، تتّسع باتساع أحلامها وتكبر أو تصغر بكبرها أو صغرها . ولم يكن السيّابُ يتحرَّج من إعلان جوعه وطلب الرّزق وبايسر سبل التعبير وأوضحها . وكنّا قد شهدناه في قصيدة « غريب على الخليج » يتمنّى بالخذال وإملاق لو ان السّفن لا تتقاضى مالاً عن السّفر ، وهي ذاتها الهموم الجزئيّة الدّنيا يبوح بها وجدانه ، وفيها من الضراعة ما يُدنيها إلى التّسوُّل .

وبعد ، فإن الأمر ليس أمر مال وخبز وإنما أمر صمودٍ وكرامةٍ وحقٍّ مُغتصب ، مهدور . لقد أنهك البؤس نفس الشّاعر وأملقها، فطفا ذلك كُلّه على لجّة التجربة او كمن في ضميرها ، فالسياب أدنى الى ضراعة ابن الرومي منه إلى عنجهية المُتنبّي وبطولته . وان أمر الثورة والصمود هو أعقد وأشمل من هذه الأعراض الّتي تتداولها الدّهماء في حسّها المباشر .

والسياب لا يتعادل ولا يتوازن في ذلك كلّه بل تراه يعود الى التصوير بالرّموز والكنايات ، ممثّلا عالماً آخر ينهض من أطلال عالمه الفاسد بنوع من التفاؤليّة الانفعالية الّتي لا تبرّرها الصيرورة النفسيّة :

في كل قطرةٍ من المطرْ
حمراءَ أو صفراءَ من أجنّة الزّهرْ
وكل دمعة من الجياع والعراةْ

وكل قطرة تراق من دم العبيدْ
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديدْ
أو حلمة تورّدت على فم الوليدْ
في عالم الغد الفتيّ واهب الحياةْ

فالمطر المسفوح والدموع والدماء ستنبت زهرة الحرية وتخرج من رحم الحياة الطّفل الجديد المتعافي، يرتضع من أثدائها وينمو بكبرياء وأنفة ، لا تذلّه حاجةٌ ولا يتعسّف به طغيان ؛ أما خليج العراق فسوف يلفظ جثث الغرقى ولا يعود يقذف أو ينبت إلا الآلىء والمحار .

وإنا إذ نسترجع الآن رحلة القصيدة نجد أنّها مفكوكةُ الصُّلب ، مبتورة الأوصال ، متجاذبة الأطراف ، بعضها يستقلُّ عن البعض الآخر ، ويَمضي في سبيله الخاص به . وليس في قصائد السياب تلك البنائيّة الصارمة الحتميّة. ونمو القصيدة في شعره يظَلُّ مشبوهاً ، مريباً قلّما يُقْنع ويُوحي اليقين . وغالباً ما يقتضي ذلك قليلاً أو كثيراً من التأويل ، والتمحُّــل وربّما الافتعــال دون أن تخلص الى وضوح وطمأنينة . وقــد حلّل الدكتور إحسان عبّاس هــذه القصيدة وافترض لها أبعاداً داخليّة متعدّدة ولم يحرج أمام بنائها ولم يطالعه فيه أي تقلقل وارتباك . وهو يقول « إن الحبيبة هي فاتحة القصيدة » لكنَّ سياق القصيدة ارتج عليه ولم يفلح في المضي عــلى هــذا النّهج فأردف : « والحبيبة هي الأم

أو القرية أو العراق أو هذه مجتمعة » ولعـل لفظـة « أو » نمّت عن تَتَعْتُع الباحث والتباس الأمر عليه ، فافترض وتخمّن وسائر تآويله لا بيّنة له عليها وانما هو يتخذها كبديهيات ويمضي في افتراض الأقاويل عليها ، متجاوزاً عن مقاطع كثيرة لم يستقم له أمر ايلاجها في نظريته . ثم يقرّر « ومع أن عرض القصيدة قد أظهر كثيراً من الصيغة التقريريّة ، فإنها ، في الواقع ، من أشدّ قصائد السيّاب اعتماداً على الالماح السّريع والرّبط الدّاخليّ — أعني أنها مبنيّة في داخلها ، بناءً تكاملياً وفي خارجها على دورات متصاعدة، قليلة الاستطراد الى الجزئيّات التي تنحرف بها عن وجهتها العامّة وعن غايتها النهائيّة » . وهذا الحكم يصدر عن نيّة سليمة ، متفائلة وتلاوة للقصيدة تلاوة استيحائيّة ، يضيف اليها الباحث ، بدلاً من أن يستشفّ منها . وقد أظهر لنا النّقد التكاملي الدّقيق والتّتبّع المتنامي ، المتلاحق بيتاً بيتاً ، ومقطعاً مقطعاً ، منذ بدايتها حتى نهايتها أنّها انجذبت إلى السّرد والعرض النّثريّ والتشابيه الايهاميّة في مقابلات يسيرة ، تجريديّة وان تبلّج النهاية بالنّور ومعانقة الأمل بعد انهمار الظلمة وانتشار اليأس ورد في سياق مجّاني ، نظريٍّ لم نشهد حمل النّفس به ونضوجه في رحمها وتمخّض ولادته العسيرة. وليست نظرية الأم الكبرى في الطبيعة والأم الصغرى بحاضرة ولا ظاهرة ولا مضمرة واذا كان صحيحاً ان السّماء انهمرت بالمطر باكية لحزن الشّاعر كالأم الـتي تتعطف لابنها ، فإن هذا لا يعدو التّرهات والتآويل

الرّومنسيّة الحرقاء ، المسفّهة للقيمة الفنيّة المسؤولة . والتأويل العاقل الذي لا يقحم على النصّ معاني ومعاناة لا علم له بها ولا حقيقة لها فيه يقتصر على استنباط أجواء الحزن الطاغية على النّفس وعلى عوالم الحس . فالشّاعر يحنّ الى بلده العراق وهو مقيم في الكويت ، وقد تالفت في نفسه قوى الحبّ والحنان كلّها ، فأحبّ حبيبته في طبيعة بلده أو طبيعة بلده وحبيبته . ثم امتقعت نفسه عندما طالعه الأسى ، فكأنه تذكّر بؤس بلده او بؤسه هو الخاصّ به في بلده ، يضاعف من ذلك الشّوق والغربة ، فأحسّ بمثل جهشة البكاء . ثم تلبدّت الغيوم وانتشر قوس السّحاب واكفهرّت الآفاق ، فاشتدّت الغربة في النّفس ثم انهمرت الأمطار ، تلك التي يقول فيها بودلير : « عندما تنهمر الأمطار وتهطل هطولاً مستمراً بما يماثل قضبان سجن كبير لا حدّ له ».

ولعلّ السيّاب شارف المعاناة ذاتها عندما أطبق عليه المطر على خليج الغربة وجعل المطر يتساقطُ في نفسه، كما يتساقط على المدينة ، كما يقول فرلين ، إنها نوعٌ من معاناة الوحدة والتفرّد بين قبضة القدر المتمثل من الطبيعة في عناصرها وتحت وطأة هذه المعاناة تيقّظت فواجعه الماضية ، الهاجعة في وجدانه وتنفّس ضميره عن جراح اليتم التي لم تندمل ، كأنّما في الموت شيء من الغياب وانتظار العودة التي لا تأتي ولا يحينُ موعدها . تلك أمطار الهموم والذكريات الناحبة السّوداء التي تتساقط

في سيل لا ينتهي . بلى ، ثمة ، نوع من التماثل في ضميره البعيد بين معاناة الهجر والفراق عن الوطن ومعاناة اليتم والافتراق عن الأم . الوطن هو الأم الأخرى ، وتستحيل عليه معانقته والإقامة بين أحضانه كما تستحيل عليه معانقة والدته والإقامة في أحضانها . الوطن هو الأهل والأصحاب والإلفة والعائلة والرزق والخصب ، والوالدة هي رمز لذلك كُلّه . وهكذا رشح ضمير الشاعر المظلم وانبثق في وصفه لحالة ذلك الطفل البائس المخذول ، لا يفقه للموت معنى ، يُقبل على الحياة بحسن طويّة وفرح ، فإذا هي تغدر به وتفاجئه بما لم يخطر له وما لا جريرة له به . العدوّ في اليتم هو القدر الواضح الغامض وفي افتقاد الوطن هي الدولة الحاكمة . بل ما لنا نزعم أنّ حزنه وقنوطه تحت قبضة المطر هما أمران أصمّان ، مضمران ، أو لم يقل :

أتعلمين أي حزن يبعث المَطَرْ
وكيف تنشج المزاريب إذا انهَمَرْ
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضّياعْ
بلا انتهاءٍ ، كالدّم المراقِ ، كالجياعْ

وبعد هذه المقدّمة الوجدانيّة الوجوديّة تتطوّر التجربة الى مرحلة الرّفض والتّنديد إذ ينزع من التّعبير عن وقع المطر بالخيبة والحنين في نفسه الى معناه الانسانيّ العام في الخصب الذي يغذي به أحشاء الأرض وكرمز لخير الطبيعة العميم الذي يستحيل بين

قبضة الأشرار الى مادة استثمار وتنكيل وإذلال ، وينتهي ذلك كله الى توقع الثورة ، كما المحنا .

ومهما يكن ، فـإن نموّ التّجربة بوضوح يفوتنا وترانـا نتمايل ونتعتع به ونتمحّل له ونتساءل ولا نوفي من ذلك الى يقين نطمئن إليه . ولنقل إنّ هذه القصيدة الّتي نظمها فـي الكويت ستغدو نموذجاً لمعظم قصائده الأخرى في معاناة الظلم وتوقع انحسار ظلمته بالفعل النّفسي وحتميّة البعث والنهوض. وهي تتصف مثلها ، بذهول الصُّورة وغنى الإيقاع وصموده وانثياله بقوّة دون صخب وعمق دون تبارع وهي بداية المرحلة الفنيّة الّتي يقوم عليها قوام شعره .

وفكرة البعث بالموت والشّهادة والإنتصار بالفعل النفسي والفكريّ ، مبثوثة في قصيدة « المسيح بعد الصّلْب » . فهو قد قتل أو صلب ، لكنّه لم يمت ، إذ خيل للقوم وشُبِّه لهم موته ، فكأنه جارٍ في ذلك على أسلوب القرآن . فهو ما يزال يتنصّت ويسمع ، الخطى تقع في خلده والرّياح تعصف بالنخيل، فهو يصغي، إذن ، إلى صوت الحياة ودبيب حركتها ، بعد أنْ انزعج وتولّى عنه مضطهدوه وخلّفوه وحيداً ، تلج الطبيعة الى روحه بسحرها المكتوم . ويصل إليه عويل الحزانى والمعذّبين أخوته الذين بكوا لموته ، ناوان العويل هو صوت الحيـاة الناحبة على مصير الأحرار فيها . وإنه التجهّم ذاته الذي يلازم قاع اللّوحة في قصائد السياب ، تعبر به لحظة انتصار وتفاؤل،

ثمّ تغشاه ، إثرها ، الظلمة المطبقة . العويل هو صوت الأرض ، تلك السفينة الغارقة في اللّجّة ، التي يبتلعها جوف الهاوية ، او تلك الدّوّامةالتي لا يشرق ضوؤها ولا يطبق ظلامها،تتنازع ولا تموت ولا تحيا ثم تستسلم لقدرها :

بعدما أنزلوني ، سمعت الرّياحْ
في نواح طويل تسفُّ النّخيلْ
والخطى ، وهي تنأى ، إذن فالجراحْ
والصّليب الذي سمّروني عليه طوال الأصيلْ
لم تُمتني . وأنصتُّ : كان العويلْ
يَعْبر السّهْلَ بيني وبين المدينهْ
مثل حبل يشدّ السفينهْ
وهي تَهْوي الى القاعْ . كان النّواحْ
مثل خيطٍ من النّور بين الصّباحْ
والدّجى ، في سماء الشتاء الحزينهْ
ثم تغفو ، على ما تُحسُّ ، المدينهْ

ولسنا ندري الى أي مدى تماثل هذه التّجربة تجربة المسيح على الصليب ، فالسيّاب شاعر وجدانيٌّ ، تقبع نفسه أو تتقنّع أو تطلع عبر قصائده ، فهو يتقمّص أو يتلبّس الآخرين ويزجي بهم ويسوقهم الى معاناته وابتهالاته . فهذا المسيح هو السيّاب الذي قطع رزقه عنه ، والقي في سوق البطالة ، يتسوّل بقـاءه تسوّلاً ، السياب الذي اضطهد وأبعد وتشرّد

دون أن يُهزم . لقد ألحدوه لحد الفقر وطردوه كأنّهم واروه وأنهوا أمره ، ثم إذا هو يطلع عليهم من جديد ، مارداً ، متمرّداً ، لأن الفكر لا يموت والحرية لا تستسلم ولا تنهزم وانما هي طوريء واعراض تطرأ وتعرض ثم تتولى وتنقرض .
أو لم يقل من قبل في قصيدة « غريب على الخليج » :

فأنا المسيحُ يجرُّ في المنفى صليبه

وها إنه ، هنا ، المسيح ذاته ، أرهب وصلب وقتل ومثّل به ، فلم تقو عليه حراب الطغيان ولا الخل والحنظل ، فهو لا يحيا أو يموت بجسده ، بل بروحه ولا قبل لمضطهديه وحرابهم بأصابتها واستلابها . فالحرية قد تتجسّد في شخص ، لكنها مغايرة له ، مستقلّة عنه ، توجد بذاتها وقوى الظلام والموت وأبواب الجحيم كلّها لا تقوى عليها . الفكرة التي اضطهد وشرّد بها لا تنزح بنزوحه ولا تستسلم باستسلامه ولا تموت بموته . وعبر ذلك كُلّه ، تبين ملامح التّجربة بأبعاد أُخرى من ذكر النخيل والمدينة والسّفينة والنّواح ، فهي ألفاظ قائمة في متن القصيدة قياماً أصم ، ضميرها ينطوي على أعماق لا يبين في مظهرها . فالنخيل هو رمز الحياة والخصب والعطاء ، هو دم العراق . وقد لا يصحّ ذلك في واقع الاقتصاد ، إذ ان مورد العراق قد يكون النّفط ، وما ضرَّ ، فالشاعر لا يتحرّى عن الحقيقة العلميّة الجائمة ، وانما الحقيقة هي تلك التي تناط بوشائج الحبّ والذّكرى والجمال في نفسه ، بل ان في

الأمر ما هو أنأى من ذلك ، النّخيل هو رمز الخصب والسلام، معاً ، يغذي الحياة ويظلّها وينشط لها ، ، أما النّفط ، فهو رمز المال القاتل ، مال الحضارة والمدنيّة ، رمز الأطماع والاقتتال والاستعمار ، إنّه السمّ في الدّسم . العراق الحقيقي، الآمن ، المطمئن ، القانع بذاته ، المستكن الى مصيره هو عراق النّخيل والعراق المتآمر ، المستعمر ، الفاسق هو عراق النّفط ، رمز الدّمار والآليّة ، عاهة الإنسان الذي باع نفسه لشيطان المال .

لهذا كان للنّخيل وقع إيجابيّ في ذاته ، يصحبه عليه التفاؤل والأمل والطمأنينة والإلفة . وهو في هذه القصيدة رمز للحياة الّتي ما تزال تحيا وتتحرّك بحركة عناصرها . أما العويل فهو صوت لا جرسَ له ولا يسمع ، عويل مكتوم تئنّ به النّفس أنينها ، هو أنين الانسان المهزوم على قدره وكرامته وحريّته، يتصعّد من ضمير الشّعب ، ولا يسمعه إلا الشاعر الذي يصغي إلى نشيد السكون ، كما يقول أديب مظهر . العويل كان في سمع السياب ، في نفسه ، او ليست نفس الشاعر هي ضمير الشّعب ، تظهر ما يُضمر وتطلع ما يهجع ، فكأنه يردّد صوت جبران في مناشدته للحرية ، مفصحاً عمّا يجوب ويضطرب في ضمير الشّعب : «من الفرات الى الكنج : نناديك أيتها الحريّة ، فاسمعينا » والشعب لا ينادي بصوت مسموع وانما جبران هو الذي سمعه واستطلعه . ويرد ذكر السفينة الهاوية

الى القاع في هذا السياق ، فهي رمز للمصير المضطرب بـــين أمواج القدر ، الذي تعصف به الزّعازع والذي يترجّح بين اللّجـّة والقاع . فسفينة الحياة مصابة بالعطب ، يبتلعها جوف الفراغ والظلمة . وهي وان وردت في عرض التشبيه قائمة في متن التجربة وصلبها وحضورها ينمّ عن معاناة الغرق والانشطار والهزيمة . ولم ترى آثر الشاعر تلك اللحظة المترجحة بـــين النور والظلمة ؟ لأن سياق التجربة يستلزمه ويقتضيه ، ففيها تمثيل للعويل الذي هو يباين الموت والظلمة وان كان ينزع اليهما ويتنازع بهما . العويل هو الشكوى ، لا الموت ولا الحياة، لا النّور ولا الظلمة . وادوات المماثلة لا تماثل فيها هنا ، إنّها أشكالٌ خارجيّة ، ولم يكن للسياب من الثقافة الفنية ما يدعه يتجنّب هذه الهنات ويتحسّب منها ولو أنه أسقطها لالتحمت التجربة والتأمت بوحدة عضوية صارمة ، ولتمّت له الرؤيا الكلية التي لا تجزيء ولا مقابلة ولا مماثلة فيها . ولقد أدمن هذه الأدوات وارتهن لها حتى غدت سمة تسم شعره وايقاع يحتضن تجاربه ويفتضح ما تنطوي او ينجلي فيها من أعراض اليُسر والمبادهة . ولو أبقينا التجربة في حدود التشبيه لتردّت وسقطت ونبا فيه التشبيه واستقلّ كأنّه غاية بذاته ، أو مظهر لتعمّد الابتكار والجدّة في معادلات لا تطرأ عـــلى ذهن الإنسان . وانما يتبيّن لنا ان احتشاد تلك الصور في ذهنه كان مرتبطاً في قاعه المظلم بوحدة نفسيّة تمثل بؤس المصير وانفصامه وإشرافه على الهلاك . وهي أحوال عاناها دون أن

يعيها واستبطنها دون أن يفطن إليها ، وليس للشّاعر أن يعي معاناته أو تتحوّل الى تقرير وتجريد وتوضيح ونظريّة . فالمسيح أو السياب قد انتصر ، لكنّ العالم ما زال متكفكاً ، متزعزعاً بالنسبة إليـــه ، مات في سبيله دون أن ينقذه من أظافر الهـــلاك الناشبة في أحشائه .

وفي المقطع اللاحق يُوضح ما ألمح إليه ، فهو ما زال حيّاً في قريته ، في طبيعتها ومواسمها التي تهب الخصب والجمال والفرح وقريته « جيكور » تمثل ما هو أنأى من ذاتها في خلده ، تمثل العالم كُلّه مصغّراً ، يزهر فيها « التوت والبرتقال » معلناً خير الحياة وعطاءها ، فيفرح الشّاعر المصلوب وينسى جراحه ويغفر لمن أساء إليه . ما ضرّه الطغاة والوشاة والطّاعمين من لحمه والمحتسين من دمه ما دامت أثداء الحياة تدرُّ لابنائها الخصب والخصب هو الثّمر والعشب والشّذا والشّمس والدّجى الشّفاف :

حينما يُزهر التوت والبرتقالْ
حين تمتدّ « جيكورُ » حتّى حدود الخيالْ
حين تخضرّ عشباً يغنّي شذاها
والشموس التي أرضعتها سناها
حين يخضرّ حتى دجاها
يلمس الدفء قلبي ، فيجري دمي في ثراها

ذاك هو الحلم القديم الملازم لخاطر الشّاعر وقد نماه الى المسيح كرمز للفداء واللاانانيّة ، المسيح الذي لا يطلب شيئاً لذاته وانما للآخرين ، يفرح بفرحهم ويطرح بطرحهم . ولا يزال حلم السّعادة الذي يتوق إليه حلماً رومنسيّاً ، يستعيد بــه فردوس البداوة اللصيقة بالأرض والتّراب والتي لا تجد خيراً إلا فيما تستنبطه من أحشائها .

والمعاناة الماثلة ، ثمة ، هي معاناة رومنسيّة خالصة تحصي مظاهر الفتنة والجمال في الطبيعة وتتعبّد لها بنوع من الوثنية الجديدة ، الغامضة الواعية . ولم يعد لهذه الصور مثل وقعها القديم في النفس لأنّها مبذولة ومطروحة في ساحة الشّعر العامة، ومهما تلهّف الشاعر والحف بها ، ومهما مازجها وخرّجها فإن سبل الخلق مركومة ، معدومة فيها ، وهي لا تنهض بذاتها بل من انخراطها في سياق القصيدة العام .

ويتردّد الايقاع ذاته في نوع من الحلوليّة بين المحبّة في النفس ومظاهر الخير في الطبيعة ، فيتمثل الشاعر وكأنه مقيم في قلب الشّمس والأرض والماء والقمح والزّهر والسّنبل :

قلبي هو الشّمس إذ تنبض الشمس نُورا
قلبي هو الأرض ، تنبت قمحاً وزهراً نميرا
قلبي هو المـــاء ، قلبي هو السُّنبل
موته البعث : يحيـــا بمـــن يأكلُ

في العجين الذي يستدير
ويُدحى كنهد صغير ، كثدي الحياه

ذاك هو الإله الذي تجسّد في الطبيعة أو الذي يبثُّ خيره فيها ، يحلّ في نور الشّمس إذ يُضيءُ ويُدفىءُ ويُثري ، يخصب الأرض ويسيل في الماء . وليس صحيحاً أن تلك طبائع المسيح الخاصّة به. ذاك أن السيّاب ، تلقّف الرُّموز المسيحيّة من الخارج ، لم يعايشها في فتوّته ولم يتفقه بها فلم تفتح لـه قلبها ، كما أن روحانيتها التي تأنف من خيرات الأرض ولا تَجد في الشبع والرّي مادّة للسعادة الفعليّة ، إن تلك الروحانيّة فاتَته ، فأخذ المسيحيّة بمأخذ الوثنية ، موحّداً بين المسيح وأدونيس وتموز وما يوحّدهم هو ظاهر الفداء ،فيما ينتمي الأوّل الى الصوفيّة التي تحيل الانسان الى طيف روحيٍّ ، شفّاف ، ملكوته ليس من هذا العالم وينتمي الآخران الى الوثنية التي تمجّد المادّة وتتعبّد لها وتخشع في حضرة مظاهرها وعناصرها قاصرة غاية الحياة على نعيم العيش والفرح بالرزق العميم المنتشر في أرجاء الوجود . فالإله الشّمس والأرض والماء والزّهر والثّمر هو إله وثنيٌّ ، إله الشبع ، إله الأمعاء والأحشاء ، أما المسيح فهو إله الرفق والمحبّة التي تروّض الحقد وتنشر على العالم ألوية الرُّوح . لقد كان يغذّي النّاس بالغذاء الآخر الذي لا جوع بعده ولا ظمأ ، فأمر الانسان بالنسبة الى المسيح هو أمر الرّوح وأمره بالنسبة الى السيّاب هو الفداء والخصب . فليس

صحيحاً قط أن المسيح هو أدونيس وان ما ينتمي لأحدهما ينتمي للآخر . إلا ن السياب لا يحفل بذلك كلّه ، وما يضيره منه ما دام يتخذ الاسطورة ذريعة ليتكنّى بها ويصبّ هواجسه في قلبها ويسترق صاحبها ويسوقه ويزوّر له شخصيّةً لا تصحّ فيه وان كانت تُدانيه . فما ذكره ، ثمة ، يصحّ في الإله البعل ، الإله الذي لا يفد من الغيب ولا يعود إليه، الإله الذي ملكته العالم ، أما المسيح فقد كان طيفاً وغلالةً روحيّة ، يدعو النّاس الا يكتزوا لهم كنوزاً على الأرض بل في السماء . ونفس السياب وواقعه كانا أدنى الى الوثنية والى الإله البعل ، لأن مشكلته لم تكن معاناة للغربة في مفازة لعالم كمعظم الرومنسيين ، بل مشكلة رزق واملاق ، عالمه الأول والأخير هي حدود الأرض ، ولم يكد يترجّى الله او أن الله لم يكد يطلع من قصائده أو يهجع فيها إلا في مرحلة الدّاء ، عندما لم تعد مشكلته مشكلة رزق وحسب ، بل مشكلة حياة وموت . وان المرء ليتساءل بل يعجب أن يجد شاعراً مسلماً ينقطع الى الارتشاف من ينابيع المسيحية من دون الإسلام . ولسنا نودّ أن نخوض في ذلك كله ، الآن ، وانما نؤجله الى باب التقييم الإخير عندما نشير الى إصالة رؤياه وتجديده وتجربته وتقليده . ومهما يكن ، فان معاناة السياب ، أكانت مؤتلفة أو مختلفة مع تجربة المسيح، تنمّ عن نوع من الحلوليّة في ضمير الأرض والنّفس، توحّد بين المحبّة والمواسم وأعياد الطّبيعة . هناك الوجه الآخر المكتوم في القصيدة وهو الشّعب الذي يتحدّث عنه دون أن

يذكره ، فتح له قلبه وأحشاءه ليطعم منها . وحبذا لو فعل الحاكم الظالم هكذا ، الطغاة يتنكرون لخير الحياة ، يطفئون أحداق الشمس التي ترسل نورها على الأشرار والصالحين ، ويحتجزون خصب الأرض التي تقدّم ثمارها وغلالها لكل جائع ، اكان ناسكاً أم فاتكاً ، ويغضون مياه الزّهر والنضارة التي تسقي المجرم والمحرم ، جميعاً . لقد كان الانسان والطبيعة ، منذ البدء ، ثم أضيفت لهما القيم الأخرى وحلّ بها الشقاء . واذا كانت الأرض والشمس والزهر والثمر متداولة في الشعر العربي منذ عهوده الأولى ، فقد أخذت مأخذاً وصفياً ، بناحية الجمال الحسيّ السّاطع فيها وقلّما فطن شعراؤه الى الناحية الوجوديّة التي تكشّفت للشعراء المعاصرين من تنازعهم مع الحياة والتماسهم للمشكلة المصيريّة التي يرتهن الانسان في قبضتها . فالشمس قد ترمز الى الجمال ، ثمة ، إلا أنه ليس الجمال الباهت ، المقرّر ، بل نوع من الجمال الممتزج بالفرح ، بل المتوحّد معه ، الشمس هنا هي شمس الحياة التي تنير لابنائها وتخصب غلالهم ، إنّها شمسُ العناية التي تحتضن الإنسان وترعاه وتهديه . ولا يعدو الزّهر والثّمر ذلك كلّه إذ تالف فيه الخير والجمال والسعادة ، وهي الغايات التي لا تطمئن نفس الانسان إلاّ إليها . والعجيب هل أنه تردّد في الشعر العربي كسواه من المظاهر الحسيّة . لم يكد يشير اليه إلا ابن الرّومي في فلذة وصفيّة ، وقد كانت قريحة هذا الشّاعر تنثال ، أحياناً ، من معدته .

أما السيّاب فقد ضفر له البعد الوثني والوجوديّ ، ولم يفرح به لجماله السّاطع كما هو شأنُه في الزّهر ، بل لاتّصاله برزق الانسان وفرحه بالعيش المكفي ، اليسير . وإذا كان قد التمس وجه الشّبه الحسيّ بين كرة العجين والثّدي ، فإنّه أضمر ، عبرها ، الدلالة الوجوديّة ذاتها المتّصلة بجسد الانسان وأحشائه والفرح الفزيولوجي الذي يصحب الشّبع والرّيّ . وهي ، جيعها ، صور مستجدّة اختطفها الشّاعر واقتطفها من ذلك العالم الجديد الذي انفتحت عليه التجربة الشّعريّة .

ويسعى السيّاب جاهداً أن يتحرّر من نزعته الماديّة في فهم المسيح الذي جعله إله خبز وقوت ، فلا يُفلح إلا لماماً :

متُّ بالنّار ، أحرقت ظلماءَ طيني ، فظلَّ الإلهْ
كنت بدءاً ، وفي البدء كان الفقيرْ
متّ كي يُؤكَلَ الخبزُ باسمي ، لكي يزرعوني مع الموسم
كم حياةٍ سأحيا : ففي كُلُّ حفْرَهْ
صرت مستقبلاً ، صرت بذرهْ
صرْتُ جيلاً من النّاس ، في كلّ قلبٍ دمي
قطرةٌ منه أو بعض قَطْرَهْ

ولعلَّ هذا المقطع هو أوثقُ صلةً بالمقطع الأوّل لأنــه يتناول فيه معنى الحياة والانبعاث من خلال الموت . ومــا يختصّ بالمسيح ويلازمه هو احراق الطّين ، ليتضوّأ ويشفّ ،

وتنفذ منه أو تعبر به الحقيقة ، فتتجلّى للأحداق ، وقد كانت ، أبداً ، محجّبة عنها . واحراق الطّين مؤدّاه تحرير الروح من عقال الحس وما تراكم عليها من الأرقام والأحجام، لتعانق الحياة بكليّة ومحبّة . وهذه النّبذة الروحانيّة تضل وتتوارى ، إذ لم يكن السياب من روّاد الغيب ، ولا من أصحاب العقيدة المسيحيّة وسرعان ما ارتدّ إلى ذاته ، طابعاً المسيح بطابعه ، ذاكراً الخبز الذي أطعمه المسيح للجياع ، غير متفطّن الى ذلك الخبز ليس الخبز الشائع ، بل الخبز الجديد ، هو خبز يقدّم ويؤدّى على مائدة الروح . هل يصحّ أن ينسب الى المسيح قوله : «لكي يزرعوني مع الموسم »؟ إنها مرّة ثانية أو ثالثة أو أية مرة أخرى يمزج بين المسيح وتموز الغلال والمواسم والحصيد . ليس للمسيح شأن بمواسم الأرض، تلك عارية مستردّة والأرض كلها مفازة وغربة ولا يكمل المسيحيّ حتى يبيع ما يملكه ، جميعاً ، ويحمل صليبه ليقتل فيه الغريزة واوار اللّحم والدّم ولقد قدّس المسيح الفقر الذي لم يستسغه السيّاب وظلت انشوطته معقودة في نفسه وأظافره ناشبة في ضميره ، ذاك ان الفقر الاختياري هو سبيل التحرّر الفعليّ من حاجات النفس وعبوديّة الغرائز وحتميّات العالم . ولم تكد تجربة السيّاب تخلص به الى شيء من ذلك ولم يتكشّف له سرّ الفقر البهيّ ، ذاك المجاز الفرح فوق هاوية العالم وجوفه الكريه الذي لا تملأه خيرات الأرض كلّها . وأنّى له أن يتقمّص معاناة المسيح المنتصر بالرّوح على العالم ، وصور الدماء

والأشلاء تفعم قصائده ، فكأنه لا سبيل الى الإصلاح إلا بها . إلا أنه يدرك ان في الموت شرطاً لانتصار القضايا الكبرى ، إنه معنى الفداء ، الحمل الذي يحمل خطايا العالم يذبح ، فيستحيل دمه عهداً جديداً ، يحيا في قلوب المؤمنين الى أبد الدّهر . وبدلاً من الحياة الواحدة التي يحياها ينال حيوات أخرى ، لا حدّ لها ، فكان الحفرة التي تطمر فيها احتوته كبذرة تنمو وتُعطي غلالاً كثيرة .

وما دام الموضوع موضوع اضطهاد وصلب ، فهناك الضحية القتيل وهناك السكّين ، هناك يهوذا :

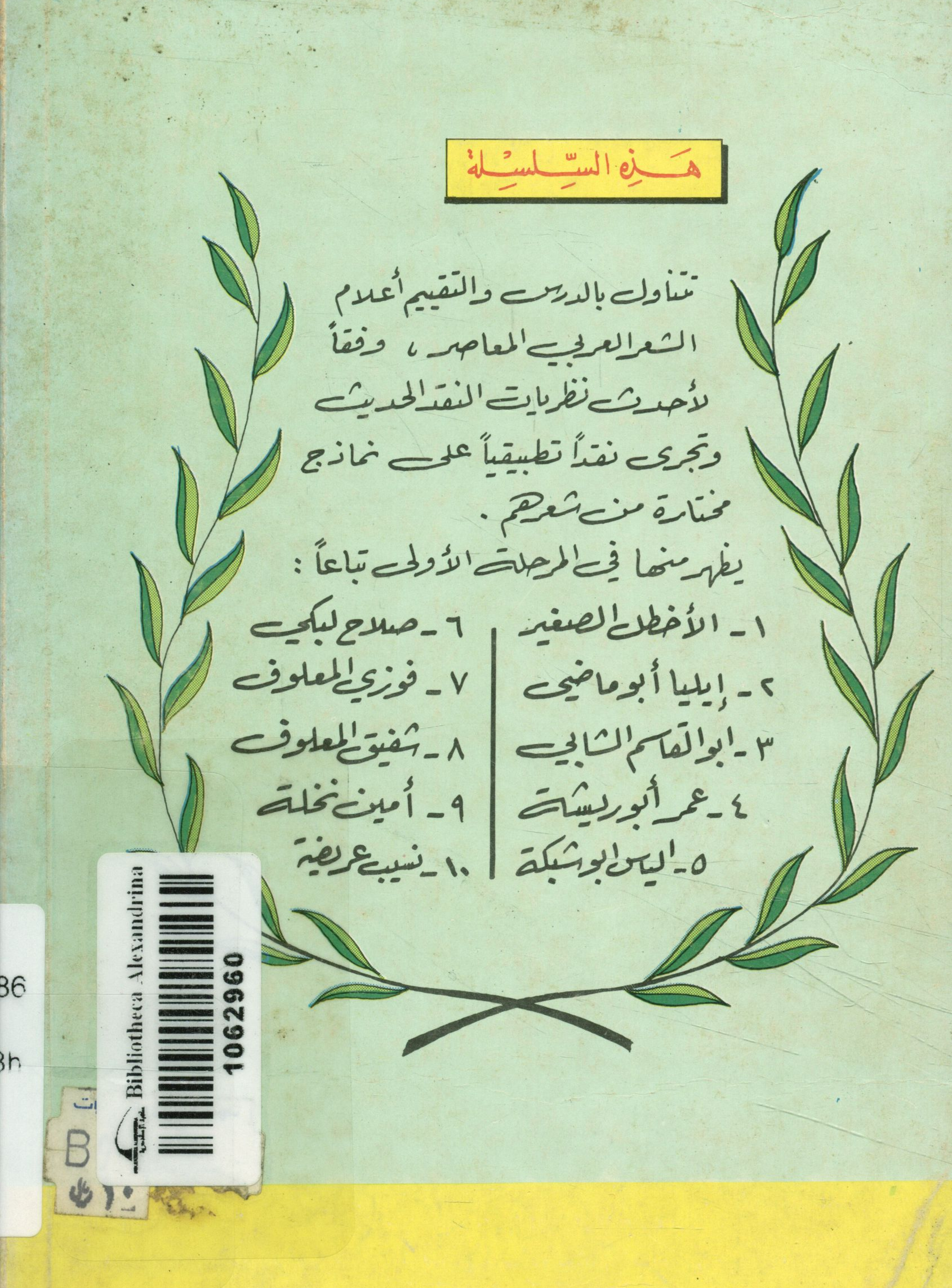
هكذا عدت ، فاصفرّ لمّا رآني يهوذا
فقد كنت سرّه
كان ظلاً قد اسودّ ، منّي ، وتمثال فكرة
جُمّدت فيه واستلّت الرّوح منها
خاف أن تفضح الموت في ماء عينيه
(عيناه صخرة
راح فيها يواري عن النّاس قبره)
خاف من دفئها ، من محال عليه ، فخبّر عنها
ـ أنت أم ذاك ظلّي قد ابيضّ وارفضّ نُورا
أنت من عالم الموت تسعى ؟ هو الموت مرّه
هكذا قال آباؤنا ، هكذا علّمونا ، فهل كان زورا
ذاك ما ظنّ لما رآني ، وقالته نظره

لقد ظن الخونة والطغاة أنهم باعوه بقليل من الفضة وأنّهم قتلوه وأنهوا أمره ، فإذا هو قائم ، من جديد ، أمامهم ، فهو لم يَمُتْ ولا قبل له بالموت . روحه خالدة تحيا بذاتها عبْر الأزمنة والأمكنة، تلك روح ابن الانسان الحر الذي كان مذ البدء وسوف تقيم حتى النهاية والى أبد الدهر . لذلك يمتقع الظّلم عندما يجد الضحيّة وقد نهضت وانبعثت من رمادها حيّة ، سويّة، فكيف يقضى على الحقّ وتُهدر دماؤه بلا رجعة ! وهكذا يتوهم القاتل أنه أجهز على الحريّة وهو يكتّم ذلك ويدفنه بسرّه ، يضحك ويطرب منه في الخفاء ، فإذا بسرّه يفتضح ويشهّر به واذا هو فاشل حيثما كان يتوهّم ذاته ناجحاً. أيكون الموت مراراً ، كم مرّة تموت الضحيّة ؟ آلاف المرات لأنها لا تموت . الظالم هو الذي يموت بحقده ويأسه من دون الضحيّة . فيهوذا غدا ضاوياً أخرق غشي السواد عالمه وتآكلته الهموم والوساوس بذاته وطمر تحت صخرتها . أما المسيح فكان قد أدرك الخلود من قبل ، عندما بذل ذاته ليعثر عليها من جديد ، حين أطعمها للفقراء كالثمار وحين سئل ثوبه فأعطى وشاحه ، أيضاً ، حين انحنى على الأطفال وكساهم بلحمه ، ذاك أنه أدرك الألوهة بالمحبّة . المحبّة هي ، أيضاً ، كالحريّة لا تموت ، ترتفع فوق هاوية العدم وتعانق المطلق الدّائم . لقد أحدق به الجند وتحلقت به بنادقهم ، يستعر لهيبها حقداً عليه، إلا ان الشعب غدا يؤيّده ، حبّه يدع صليبه يندى ويزهر ، موته أقوى وأرحب من الحياة ؛ وفي النهاية أدرك السلام كان

كل ما دونه غابة مزهرة ، فرح الحياة عاد اليها وتوارى العويل والنواح . ويظل أفضل مقاطع القصيدة قوله :

ثمّ فجرت نفسي كنوزاً ، فعرّيتها كالثّمارْ
حين فصّلْتُ جيبي قماطاً وكمّي دثارْ
حين دفّأت يوماً بلحمي عظام الصّغارْ
حين عرّيْتُ جرحي ، وضمّدت جرحاً سواه
حُطّم السّور بيني وبين الإلـهْ

ولقد تَبدّل المسيح ، ثمة ، فلم يعد يقيم في إهاب تموز وأدونيس بل عاد فعثر على ذاته بذاته، عاد مسيح الرّحمة ، يغطّي عري الفقراء ويكسو عظامهم الواهية ، يحلّ ويذوب فيهم . فهو ليس الإله الوثني الذي يطعم الجسد وحسب ، بل والروح ، يغذّيها بالحنان والشفقة والمؤاساة والأخوّة ، الإله الذي فتح أحشاءه وغمر الجميع بذراعي عنايته وأبوّته . ذاك هو المسيح الحقيقيّ وقد خطر به السياب واهتدى إليه ، في لحظة ، لأنه كان يترجّى ، أبداً ، إله النقمة والثأر ، الاله المبيد ، المعيد . وفي هذه القصيدة يتعزّى الشاعر ، كذلك ، بالشعب ، باحداثه التي تنثال عليه ، حباً ، الشعب الذي يواكبه الى الجلجلة فالقيامة . ولعلّ هذه القصيدة اتّصفت ، من دون سواها ، بنوع من الخلاص الشبيه بالمسالمة والمصالحة النهائية مع الحياة ، يموت الشاعر قريراً مطمئناً ، لأنه شاهد الفجر الجديد والموسم الآخر الذي أزهاره لا تذبل وثماره لا تسقط وطينته لا تفسد .


هذه السلسلة
تتناول بالدرس والتقييم أعلام
الشعر العربي المعاصر، وفقاً
لأحدث نظريات النقد الحديث
وتجري نقداً تطبيقياً على نماذج
مختارة من شعرهم.
يظهر منها في المرحلة الأولى تباعاً:
١ - الأخطل الصغير
٢ - إيليا أبو ماضي
٣ - ابو القاسم الشابي
٤ - عمر أبو ريشة
٥ - الياس ابو شبكة
٦ - صلاح لبكي
٧ - فوزي المعلوف
٨ - شفيق المعلوف
٩ - أمين نخلة
١٠ - نسيب عريضة